آهنگ

موسیقی در صحنه

ویژه نامهٔ پنجمین جشنوارهٔ سراسری موسیقی فجر

شماره ۲





بسم الله الرحمن الرحیم

آهنگ

شماره ۲ ویژه نامهٔ پنجمین جشنوارهٔ سراسری موسیقی فجر ۱۲ الی ۲۲ بهمن ۱۳۶۸

نشریه‌ای از انتشارات آهنگ ـ انجمن موسیقی ایران

زیر نظر: محمد علی شکوهی

به کوشش: عباس معروفی ـ تورج زاهدی

ویراستار: سهیلا چاره‌دار

طرح و تنظیم از: محمد وجدانی

تورج زاهدی

به‌نام آنکه جان پروانهٔ اوست

بنواخت نور مصطفی، آن استن (حنانه) را
کمتر ز چوبی نیستی، حنانه شو حنانه شو

روز دوشنبه ۲۴ مهرماه ۱۳۶۷ ساعت ۲۳ و ۱۵ دقیقه ضربان قلب استاد کند شد؛ ساعت ۲۳ و ۳۰ دقیقه پزشکان خود را بالای سر او رساندند و به فوریت مشغول کار شدند، ولی سرعت بیماری، از شتاب پزشکان هم سریعتر بود؛ و درست ساعت ۲۳ و ۴۵ دقیقه بود که قلب یکی از بزرگترین و نام‌آورترین چهره‌های موسیقی کشور از حرکت بازایستاد.

صبح روز شنبه ۲۹ مهر ماه، نوای حزن‌آمیز مارش عزا، فضای تالار وحدت را با موج عظیمی از اندوه و نوستالژی انباشته کرد، در این روز جمع کثیری از موسیقی‌دانان، «هنرمندان، و مردمی که به خادمین خود عشق می‌ورزند، گرد آمده بودند تا در زیر فشار هیبت محزون مارش عزایی که خود استاد (برای سازهای زهی، بادی و کوبی) ساخته بود، در تشییع جنازهٔ او شرکت کنند. در این مراسم که با همت و مساعی قابل تقدیر بخش سرود و آهنگهای انقلابی وزارت ارشاد (چنانکه زیبندهٔ آن است) برگزار شد، جنازهٔ استاد از جلوی محوطهٔ تالار وحدت، تا امامزاده طاهر واقع در مهرشهر کرج مشایعت شد.

در آنجا یکی از یاران قدیمی و استوار استاد حنانه، یعنی فریدون ناصری (که خود از آهنگسازان صاحب سبک و بافرهنگ موسیقی ایران به‌شمار می‌رود) سخنرانی مبسوطی در مدح و رثای استاد ایراد کرد. چنانکه هنرمند ارزندهٔ ملی تجویدی نیز در مراسم خانقاه صفی‌علیشاه، گوشهٔ دیگری از زندگی و آثار حنانه را به سمع حاضران رساند.

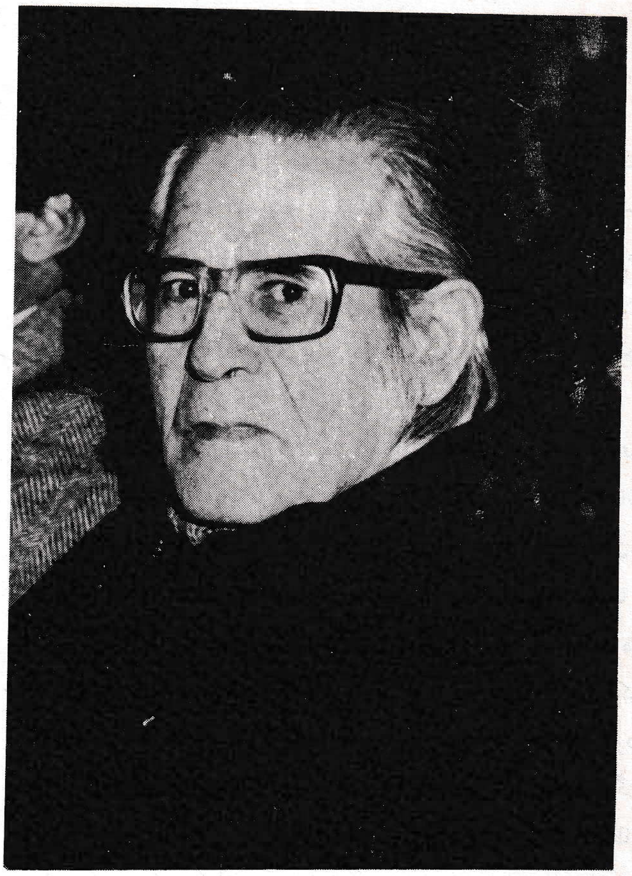
روز پنجشنبه ٤ آبان هم، مراسم هفت استاد در امامزاده طاهر برگزار شد که با پخش قسمتی از موسیقی سریال هزاردستان از حنانه و خدمات او تجلیل به‌عمل آمد.

* * *

ازنظر شجره‌نامه، فامیل استاد مرتضی حنانه به جد بزرگشان صدیق‌الملک می‌رسد. اصل آنها امیر چوپانی و یکی از اقوام دیلمان است. پدر استاد، یعنی مهندس محمد حنانه مؤسس مدرسهٔ ایرانشهر و قریب گرگانی فعلی بود. و چون بسیار مذهبی و عارف‌مسلک بود، و ازطرفی ارادت خاص به مولای روم داشت،

نام خانوادگی‌اش را از غزل نابی سروده‌ٔ مولانا که یکی از ابیاتش اینست: «بنواخت نور مصطفی آن استن حنانه را - کمتر ز چوبی نیستی حنانه شو حنانه شو» الهام گرفت.

مرتضی حنانه در یازدهم اسفند ماه ۱۳۰۱ متولد شد. از همان اوان کودکی پدرش او را به فراگیری موسیقی تشویق



می‌کرد. ولی خود او در ابتدا هیچ علاقه و انگیزه‌ای به موسیقی نداشت. اساساً در آن زمان آموزش موسیقی درمیان مردم معمول نبود، و فقط اشراف از برکت آن برخوردار بودند: «لیکن من از کودکی هرچیزی را که از خود صدایی تولید می‌کرد به‌کار می‌گرفتم. و به‌طور کلی چیزهایی می‌ساختم که خودش صدا بدهد. نه‌فقط صدای موسیقی، که حتی صدای باد و صداهای عجیب و غریب دیگر. بعدها کلاس چهارم ابتدایی بودم که معلم موسیقی ما یک فلوت به من داد که با آن نوازندگی کنم. آن‌روزها تازه مرسوم شده بود برای پیشاهنگی فلوت می‌زدند، و گویا من فلوت خوب می‌نواختم که مرا به دسته‌ٔ موزیک پیشاهنگی بردند. تا اینکه پدرم مرا به هنرستان موسقی فرستاد. و تا آنجایی که در خاطرم هست به‌زور این کار را کرد! و به من گفت اگر به هنرستان نروی حق نداری پایت را به خانه‌ٔ من بگذاری.

«من اصولاً شاگرد بسیار بدی بودم، ولی در هنرستان درسهایم خوب بود. درسهای موسیقی را خوب درک می‌کردم و کم‌کم متوجه شدم یک نفوذ و برتری نسبت به دیگران دارم. مسائل هارمونی را اغلب زودتر از دیگران حس می‌کردم. البته هیچوقت مسائل را مطابق کتاب حل نمی‌کردم، و همیشه صداهای دیگری به‌کار می‌بردم که غلط گرفته می‌شد؛ اما درعوض، یک نفر بود که مسائل را عالی حل می‌کرد و همیشه هم بیست می‌گرفت، ولی او اصلاً تحولی نداشت.»×

درحقیقت تا آن زمان، نگاهبانی موسیقی اصیل، برعهده‌ٔ دو گروه بود. یکی دراویش و روحانیون و دیگری نوازندگان دوره‌گرد یهودی. جنبه‌های عرفانی موسیقی اصیل، طبعاً برعهده‌ٔ دراویش و روحانیون بود - که دراویش در خانقاه‌ها، و روحانیون در مراسم دینی به عرضه‌ٔ آن همت گماشته بودند. ظرایف تغزلی آن را هم نوازندگان دوره‌گرد یهودی برعهده گرفتند. شاید مبالغه نباشد اگر این دو گروه را طی دو سه قرن اخیر، تنها حافظان اصلی موسیقی اصیل دانست. زیرا در بیرون از دایره‌ٔ ساخته شده توسط این دو گروه، میراث گرانقدری سراغ نداریم. و مرتضی حنانه، موسیقی اصیل عرفانی را با قوانین غربی موسیقی ادغام کرد.

اولین پایه‌های این امتزاج که البته مانند هر چیز نوپایی هنوز سست و قوام‌نیافته بود، هنگامی که غلامحسین مین‌باشیان ریاست هنرستان عالی موسیقی را برعهده گرفت، بنا نهاده شد. در آن زمان دوازده استاد موسیقی از پراک، به استخدام هنرستان درآمدند. تا آن هنگام حنانه به آثاری که ارکستر مجلسی هنرستان ارائه می‌کرد، گوش فرا می‌داد ولی هنوز آمادگی نداشت که به‌عنوان یکی از اعضای ارکستر، نوازندگی کند. ورود این دوازده استاد، موجب پایه‌گذاری یک استاد سمفونیک در هنرستان شد که رهبری آن را استاد «اوربانتس» که یکی از همین دوازده نفر بود برعهده گرفت. اوربانتس خود در ارکستر ویلن می‌نواخت. وی ضمن اینکه افسر موزیک نظام بود، یکی از متخصصین سازهای بادی هم به‌شمار می‌رفت. او که علاقه‌ٔ خاصی در حنانه می‌دید متقابلاً به او علاقمند شد و طریقه‌ٔ نوشتن جملات موسیقی را برای سازهای بادی به او آموخت. علاوه بر این، اوربانتس برای تکمیل اعضای ارکسترش، حنانه را جهت آموزش هورن انتخاب کرد. و هنوز زمان چندانی سپری نشده بود که او را به‌عنوان نوازنده‌ٔ هورن، در ارکستر سمفونیک هنرستان برگزید. در همین احوال بود که حنانه اولین جرقه‌های استعداد آهنگسازیش را بروز داد. او کمپوزیسیونهایی برای دو هورن می‌نوشت که بالاتر از حد یک شاگرد بود، و اوربانتس را بشدت خوشحال می‌کرد.

هنگامی که پرویز محمود به ریاست هنرستان رسید، حنانه دیگر چنان درمیان شاگردان، شاخص بود که با ریاست هنرستان، پیوند دوستی برقرار کرد. حنانه همیشه محمود را ستایش می‌کرد ولی هیچگاه منش موسیقایی او را درپیش نگرفت، سهل است که

حتی آن را شدیداً مورد انتقاد قرار می‌داد: «پرویز محمود معلم من بود. کار او ازنظر علمی بیشتر مبتنی بر تکنیک غربی بود. آنطور که من می‌دیدم خیلی تند می‌نوشت، و ملودی اصلی را که ایرانی بود با تکنیک غربی بیان می‌کرد. یعنی اگر ملودی را از روی هارمونی برمی‌داشتیم آنچه در زیر می‌ماند بیشتر موسیقی روس و خصوصاً کورساکف بود. او با همین روش کنسرتو ویلنش را نوشت. البته محمود این تکنیک را داشت که سازها را خوب بشناسد، هارمونی و کنترپوان و حتی فوگ او آنقدر بود که آثارش را لخت نگذارد ولی تمام اینها چه معنی دارد؟ یک چیز دورگه، هارمونی غربی، ملودی ایرانی.

فاصلهٔ قشنگ ازنظر هارمونی برای غربی یک چیز است و برای ما یک چیز دیگر. ما فاصلهٔ چهارم را دوست داریم و سازمان را روی فاصلهٔ چهارم کوک می‌کنیم ؛ آنها فاصلهٔ پنجم را دوست دارند و سازشان را روی فاصلهٔ پنجم کوک می‌کنند. محمود به موسیقی ایرانی معتقد نبود، و اصلاً نمی‌دانست که ما گامهای زیادی داریم. اگر می‌دانست که گامهایی هست که غربی‌ها هنوز به آنها فکر نکرده‌اند موقعی که به ایران می‌آمد موسیقی ایرانی را اینقدر بی‌اعتنا نمی‌گرفت. او نسبت به موسیقی ایرانی کاملاً بی‌اعتنا بود.»

حنانه در سال ۱۳۲۱ موفق به اخذ دیپلم از هنرستان عالی موسیقی شد ؛ و درست یک سال بعد، یعنی در سال ۱۳۲۲ به‌اتفاق پرویز محمود و روبیک گریگوریان ارکستر سمفونیک تهران را بنا نهاد. اولین رهبر ارکستر سمفونیک پرویز محمود بود، و پس از رفتن او به آمریکا، در سال ۱۳۲۷ روبیک گریگوریان که از دیگران مسن‌تر بود به رهبری ارکستر رسید. ولی او هم پس از حدود چهار سال که در این سمت ماند راهی آمریکا شد و مانند محمود تابعیت آن کشور را پذیرفت. و چنین شد که مرتضی حنانه جای خالی او را با شایستگی تمام پر کرد ؛ و به‌این‌ترتیب سومین موسیقیدانی بود که در سال ۱۳۳۱ به رهبری ارکستر سمفونیک تهران رسید: «هنگامی که این ارکستر شروع به کار کرد، کنسرتها را با زحمت و بدبختی زیادی اجرا می‌کردیم. بعد از شش ماه یک برنامه را کار می‌کردیم و پنج شش قطعه می‌زدیم. وقتی بعد از شش ماه پول و درآمد را حساب می‌کردیم گاهی به یک نفر پنج تومان بیشتر نمی‌رسید! برای دانشجویان هم ارکستر می‌دادیم ولی بلیط دانشجویان نیم‌بها بود و بعد که حساب می‌کردیم می‌دیدیم هفتصد تومان از تمام ارکستر درآمده.»

اکنون دیگر حنانه از هر حیث آمادگی آن را داشت که برای تحصیل به خارج برود: «در سالهای ۳۰ - ۱۳۲۹ بود. حتی پول هم جمع کرده بودم که بروم خارج درس بخوانم. نشد که نشد ؛ و به‌هیچ‌وجه نتوانستم پاسپورت بگیرم. آن‌موقع در هنرستان تدریس می‌کردم و چون خدمت نظام را انجام نداده بودم طبعاً نمی‌توانستم از کشور خارج شوم.»

حنانه همچنان در هنرستان عالی موسیقی به تدریس ساز هورن، و ارکستراسیون مشغول بود ؛ و درعین‌حال سودای مسافرت به خارج را در سر می‌پروراند. آرزوی حنانه برای تحصیلات عالی، تا سال ۱۳۳۲ که مقارن جشن هزارهٔ ابن‌سینا بود همچنان معوق مانده بود تا اینکه: «در جشن هزارهٔ ابن‌سینا عهده‌دار قسمت موسیقی شدم. من هم ارکستری درحدود چهل پنجاه نفر جور کردم و سوئیت شهر مرجان را با کر و ارکستر اجرا کردیم. قطعه‌ای هم برای تئاتر ابن‌سینا نوشتم. آن شب جمعی از رجال، و عده‌ای از مستشرقین که فارسی را هم خوب می‌دانستند حضور داشتند. وسط نیم‌پرده از من خواسته شد که یکبار دیگر اورتور را اجرا کنیم ؛ و بعد از پایان برنامه دنبال من فرستادند. همهٔ آقایان و ازجمله آقای چرولی سفیر ایتالیا هم بودند. چرولی اول سؤالاتی درمورد ارکستر و نحوهٔ کار آن پرسید و بعد گفت من تعجب می‌کنم که ایشان با آنکه اروپا نرفته‌اند چطور توانسته‌اند اینطور آدم بسازند و بخوبی هم رهبری و اجرا کنند، من حاضرم دو بورس به محصلین ایرانی بدهم. اینجا بود که من بورس ایتالیا را گرفتم و به رم رفتم.»

این سفر در سال ۱۳۳۳ جامهٔ عمل پوشید. حنانه در آنجا «انستیتوی موسیقی مذهبی واتیکان» Di Musica Sacra Ponitficio Isituto را تحت نظر استاد کاردوچی Carducci گذراند. این مدرسه موسیقی را در حد بسیار بالایی تدریس می‌کرد. حنانه موسیقی گریگوریان را تا هارمونی و کنترپوان مدرن در آنجا فرا گرفت.

هنگامی که حنانه در ایتالیا مشغول تحصیل بود، مقامات وقت ایران طی ابلاغیه‌ای از او خواستند که تحصیلاتش را نیمه‌کاره رها کرده و به ایران بازگردد، ولی حنانه اعتنایی به این درخواست نکرد و ترجیحاً به ادامهٔ تحصیل پرداخت، ولی: «بعد از بازگشت به ایران چون من طبق همان نامه‌ای که یکسال‌ونیم بعد از سفرم به اروپا به‌دستم رسید به ایران برنگشتم، یک رتبه از من گرفتند و تمام سوابقم را نادیده گرفتند و من چون دیدم کاری از پیش نمی‌برم سکوت را بر هر عمل دیگری ترجیح دادم.»

حنانه از موقعیت محتوم و ناگواری که گریبانگیر اهل هنر بود، دچار تألم شدید شده بود: «من واقعاً فکر می‌کنم که این یک انحطاط بود که شاگردان هنرستان وقتی کارشان به مرحلهٔ خوبی می‌رسید مجبور بودند که در کافه‌ها برنامه اجرا کنند و عجیبتر اینکه آنهایی که در کافه کار می‌کردند الان [۱۳۵۶] موفقترند! البته نه ازنظر خود موسیقی بلکه ازنظر مواهب دیگر زندگی. آنکه

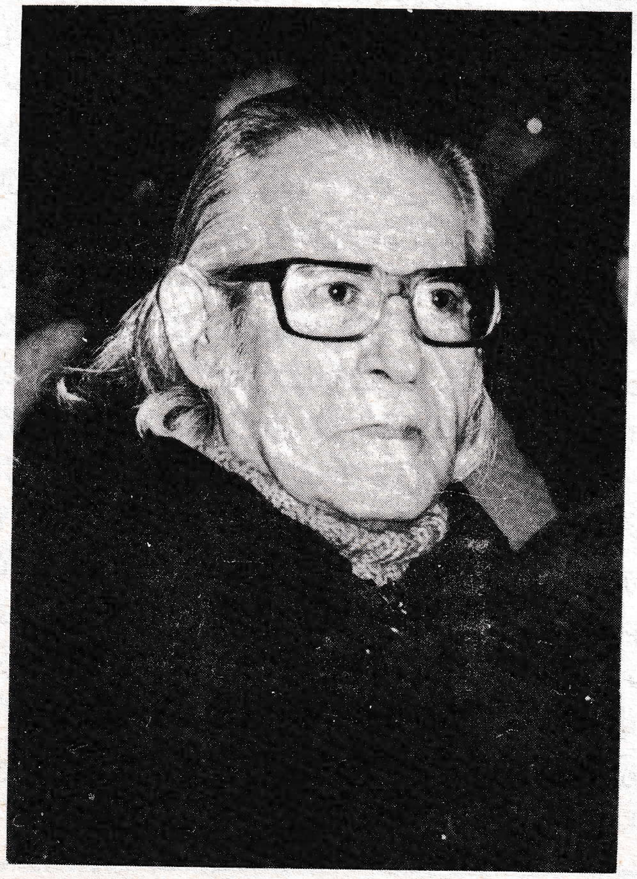
شب کار نمی‌کرد ناصحی بو دکه وقتی مرد کسی نفهمید. او آثار بسیار خوبی برای ارکستر دارد. آنکه شب کار نکرد ثمین باغچه‌بان بود که الان [۱۳۵۶] موسیقی را کنار گذاشته و دارد ازطریق نویسندگی و ترجمه در روزنامهٔ اطلاعات زندگی می‌کند و از موسیقی‌اش استفاده نمی‌کند.»

حنانه در چنین شرایطی که مردان واقعی هنر زندگی ملالت‌باری را می‌گذرانند به ایران آمد: «اولین کاری که پس از برگشتم از ایتالیا، برای ارکستر نوشتم اثری بود به‌نام خواب یک شیطان کوچک، دوئه پتسی پر ارکسترایا [دو قسمت برای ارکستر]. این اثر را حشمت سنجری با ارکستر سمفونیک تهران، در تهران و آبادان اجرا کرد. آن سبکی که من نوشتم، سبکی است که الان [۱۳۵۶] مشایخی دارد کار می‌کند. یعنی سبک دود کافونیک که همان موسیقی شوئنبرک است.»

این نوع دنباله‌روی‌ها از غرب، نامش از همان شرایط ملالت‌باری بود که روزگار زمانه‌باز آن دوره از تاریخ ایران، به هنرمندان تحمیل می‌کرد. اما حنانه به‌زودی متوجه اشتباهش شد، و مسیر زندگی موسیقایی‌اش را به‌سرعت تغییر داد. او پس از اینکه دریافت که مکتب موسیقی مدرن در ایران کاربرد ندارد و حتی ازنظر آهنگساز نوعی گریز از خویشتن محسوب می‌شود، بی‌درنگ همهٔ مساعی‌اش را متوجهٔ موسیقی ایرانی کرد. ولی راهی که حنانه برگزید مخصوص به خود او بود. او فقط به تم های ایرانی بسنده نمی‌کرد، بلکه می‌کوشید راوی صادقی برای موسیقی اصیل باشد. ولی او فقط ارکستر سمفونیک را برای بیان چنین روایتی به‌کار برد. لکن با این تفاوت که برخلاف آثار پرویز محمود، هنگامی که ملودی اصلی را برمی‌داشتیم، آنچه که در زیر شنیده می‌شد نه هارمونی روس یا به‌طور کلی غرب که باز هم لمعانی از موسیقی ایرانی بود. این شیوه‌ای است که اکنون نیز همچنان بدیع و تازه است. تأکید حنانه بر استفاده از ارکستر سمفونیک و سازهای فرنگی، و پرهیز از سازهای موسیقی اصیل، در حدی است که هیچگاه در سازبندی ارکسترش نشانی از سازهای سنتی دیده نمی‌شود. تنها اثری که از او در این مورد دیده می‌شود، موسیقی متن مجموعهٔ هزاردستان است. او در این مجموعه از «تار» که یکی از سازهای اصلی موسیقی سنتی می‌باشد استفاده کرده است. که این بیشتر به پیش‌درآمد اصفهان ساختهٔ مرتضی نی‌داوود (یعنی تم اصلی عنوان‌بندی) مربوط می‌شود که دراصل برای «تار» ساخته شده است. ازطرف دیگر حنانه کوشید با استفاده از سازهای کمتر استفاده شده (و یا حتی در مواردی هرگز استفاده نشده) در ارکستر سمفونیک، مثل گیتار ملودی، ساکسیفون، ماندولین و گیتار باس ـ که اغلب در حوزهٔ کاربرد ارکسترهای پاپ و یا جاز هستند، زهر استفاده از «تار» را در موسیقی این مجموعه، تا حدی کاهش دهد.

حنانه معتقد بود که موسیقی ایرانی برای جهانی شدن راهی ندارد جز اینکه به‌وسیلهٔ ارکستر سمفونیک اجرا شود و این اعتقادی بود که تا پایان عمر بر سر آن استوار ماند.

اما چنانکه خواهیم دید همهٔ اینها، به آن معنی نیست که



حنانه مخالف موسیقی اصیل بود و یا مانند برخی از غرب‌زدگان، ارزشهای آن را چشم‌بسته رد می‌کرد. بلکه کاملاً برعکس، موسیقی اصیل را دوست می‌داشت، و ضمن تحقیقات وسیعی در این زمینه، بر حفظ ارزشهای سنتی آن تأکید می‌ورزید: «من جنبهٔ خلاقیت را می‌گذارم کنار ولی آنهایی که توی موسیقی ایرانی کار می‌کنند حق ندارند سازهاشان را کنار بگذارند و بروند روی پیانو ایرانی بزنند. گو اینکه محجوبی توانسته است با نبوغ ذاتی خودش روی پیانو کارهایی بکند که واقعاً درخشان هم هست ولی باز پیانو نمی‌تواند آن احساس را که یک ساز ملی می‌دهد تولید کند. چرا که پیانو سازی است خارج. خارج ازنظر صدا. برای اینکه ازنظر آکوستیک وقتی که ساز را کوک می‌کنیم یک اکتاو زیاد می‌آوریم و باید کم کنیم. باید این فواصل را کوک و تنظیم بکنیم که در این کوک کردن بسیاری از فواصل فدا می‌شوند. ولی در تار نه؛ تار زیر انگشت نوازنده است و تمام آن مالشها و حالت‌های ظریف موسیقی ایرانی را فراهم می‌کند که این حالتها را نمی‌توان با ضربه‌ای که روی سیم می‌خورد (مثل پیانو) اجرا کرد.»

تحقیقات وسیع حنانه در موسیقی اصیل به آنجا انجامید که عاقبت مجبور شد کتابی در این مورد به‌نام «گامهای گمشده» * که اکنون دیگر کتاب مشهوری است، تألیف کند. برای اینکه روشن شود که حنانه چه سالهای طولانی را بر سر این تحقیق گذاشته است، ابتدا به نوشتهٔ خودش استناد می‌کنیم: «هرگز گمان نکنید که گامهای گمشده بر مبنای یک طرح اولیه بوده است. نه، هرگز. زیرا همانطور که از نامی که برای آن انتخاب کرده‌ام نیز معلوم می‌شود، این کتاب گویای لحظه به لحظه قدمهایی است که در جستجوی چگونگی یکی از شیرین‌ترین و ظریف‌ترین هنرهای این سرزمین کهن برداشته شده است.» (گامهای گمشده، ص ۱۷۳). و باید اضافه کنم که در همان گفتگوی یاد شده در سال ۱۳۵۶ که نقل‌قولهایش را در این نوشته می‌خوانید، حنانه دربارهٔ تحقیق دهساله‌اش در این مورد با من صحبت می‌کرد. با این حساب او عمری بیش از بیست سال را فقط بر سر این تحقیق گذاشته است. بهتر است خلاصهٔ کوتاهی از حرفهای سال ۱۳۵۶ او را با هم مرور کنیم: «درحین مطالعهٔ موسیقی ایرانی، بعضی لغات را می‌گرفتم و در اطرافشان فکر می‌کردم. صحیح یا غلط من می‌بایستی آنچه را درک کرده بودم می‌نوشتم. سه‌گاه یعنی چه؟ چهارگاه یعنی چه؟ دستگاه یعنی چه؟»

دستان یعنی پرده. بنابراین دستان‌بندی باید همان پرده‌بندی روی ساز باشد. می‌بینیم که باز هم لغت «دست» توی کار است.

دستگاه یعنی چه؟ گاه است و دست. گاه توی چهارگاه و سه‌گاه هم آمده. دست توی دستان آمده. آیا این «دست» و «گاه» است که دستگاه شده؟ طبعاً همین باید باشد. والا «چهار دستگاه آپارتمان دارم» که این دستگاه نمی‌شود. چهارگاه یعنی چهارمین محل دست روی ساز. دست هم از قدیم توی موسیقی ما بوده. حتی فارابی و سایر موسیقی‌دانان به‌جای نت، نام انگشتهای دست را می‌گذاشتند.

«پس حتماً دستگاه یعنی دست و گاه. تا اینجا راهی برای جوینده باز می‌شود. چهارگاه و سه‌گاه؛ پس دوگاه و یک‌گاه هم باید وجود داشته باشد والا سه و چهار نیست. به این طریق آمدم دستگاه شور را تجزیه کردم. و بعد از مطالعهٔ زیاد فهمیدم این دستگاه آنچنان بستگی به چهار مقام خودش (ابوعطا، ترک، افشاری و دشتی) دارد که‌ترتیب عجیبی در آن به‌چشم می‌خورد. اگر در یک ساختمان فرضی، مرکز را پلهٔ اول قرار دهیم، و پلهٔ دوم را ابوعطا حساب کنیم، همینکه برویم پلهٔ سوم می‌شود ترک، اگر برویم پلهٔ چهارم می‌شود افشاری. و اگر برویم پلهٔ پنجم می‌شود دشتی».

«این را با حسین قوامی امتحان کردم. یعنی اول یک گام شور زدم و او شور خواند. روی درجهٔ دوم ایستادم و به زدن ادامه دادم، ابوعطا خواند. مجدداً گام شور زدم و رفتم به درجهٔ سوم، ترک خواند. رفتم به درجهٔ چهارم، افشاری خواند. رفتم به درجهٔ پنجم، دشتی خواند. این را در همهٔ کتابها جستجو کردم. برکشلی در کتابش توانست این متعلقات را کشف کند، ولی ترتیبش را رعایت نکرده بود. ترتیبی که به من حتم شده بود. تنها کسی که دربین همهٔ اینها هوشیارانه و درعین حال ناخودآگاهانه این ردیف را کشف کرده بود وزیری بود. یکجا با تعجب می‌نویسد وقتی گام شور است، ما در شور قرار گرفته‌ایم. وقتی درجهٔ اول، پایه قرار می‌گیرد ما در ابوعطا هستیم. او حتی به این مرحله می‌رسد. ولی بدون آگاهی به اینکه آنچه می‌نویسد درست است یا نه. بعد وقتی وزیری به دشتی می‌رسد می‌نویسد خوب بود که دشتی خودش یک دستگاه محسوب می‌شد. یک همچو حرفی باعث می‌شود که خواننده آن گفتهٔ قبلی را فراموش کند. یا اینکه می‌گوید افشاری به سه‌گاه نزدیک است، و دیگر به همان تئوری که می‌گوید افشاری جزو شور است برنمی‌گردد. پس می‌بینیم که ناآگاهانه این را می‌نویسد.

«آنها فکر می‌کنند به‌غیر از ابوعطا، درجهٔ چهارم باید شاهد باشد و درجهٔ اول ایست و این غلط است. تا یکجا خود وزیری می‌نویسد که می‌شود جای این دوتا را عوض کرد. تا عوض کردیم تئوری من درست شد. پس اگر دستگاه شور نسبت به متعلقاتش چنین نسبت منظمی دارد بنابراین می‌بایستی خود شور متعلق به درختی باشد که یکی از شاخه‌هایش شور است. و بالاخره

با مطالعهٔ زیاد و ایجاد رابطه بین دستگاههای موسیقی یک تئوری بهدست آوردم. برای اثبات و تکمیل تئوری‌ام از هر کس که سر راهم قرار می‌گرفت سئوالاتی می‌کردم. مثلاً می‌پرسیدم راست پنجگانه یعنی چه؟ می‌گفتند راست پنجگانه یعنی اینکه پنج مقام را می‌شود در این گام زد. خوب مگر نوا اینطور نیست؟ چرا. مگر ماهور اینطور نیست؟ چرا. پس بر من مسلم شد که راست پنجگانه یعنی راست و پنجگاه. گاه پنجم از مرحلهٔ اصلی که رسیدم، برگشتم به‌طرف راست ساز؛ محل گام راست را گیر آوردم و روی آن مطالعه کردم، دیدم گام طبیعی است و فواصلش طبیعی‌ترین فواصل است.

پس این مأخذ پرده‌بندی بوده، و دستگاهها هم همه روی این اصل سوار می‌شده؛ پنج دستگاه بیشتر نیست و هر دستگاه پنج مقام داشته و هر مقام هم لابد پنج گوشه دارد که این مجموعاً به صدوبیست‌وپنج شاخه می‌رسد. و امروزه اساس موسیقی ایرانی این است؛ و کسی آن را به این طریق درست کرده. من به‌عنوان یک موسیقی‌شناس نمی‌دانم چه کسی درست کرده؟»

«او حتی برای مطالعه در اطراف ریشه‌های موسیقی ایرانی، به تحقیق درمورد آثار عبدالقادر مراغه‌ای * موسیقیدان و متخصص بزرگ موسیقی در قرن هشتم هجری پرداخت. و چندان علاقمندی و جدیت به‌خرج داد که عاقبت به ترکیه رفت: برای ریشه‌یابی موسیقی ایرانی، ازطریق آثار عبدالقادر مراغه‌ای، هیچ راهی جز رفتن به ترکیه نداشتم. و خوشبختانه در آنجا چیزهای زیادی به‌دست آوردم. در استانبول یکی از دوستان فاضل و دانشمندم کمکهای زیادی به من کرد. او تمام کتابخانه‌های آنکارا و استانبول را گشته و آثار فراوانی پیدا کرده بود؛ و علاوه بر این، تمام گوشه‌ها را ضبط کرده و با اسمهاشان دراختیار من گذاشت. درضمن کنسرواتوار بلدیهٔ استانبول، حدود بیست آهنگ چاپ کرده بود که از اینها هشت آهنگ متعلق به عبدالقادر مراغه‌ای بود. این هشت آهنگ الان پیش من است. عبدالقادر آخرین موسیقیدانی است که ما می‌شناسیم. او به علم آکوستیک خیلی وارد بوده، خودش هم آهنگهای زیادی ساخته. کتاب اولش «مقاصدالألحان» چاپ شده، ولی کتاب دومش که شامل آهنگهایش بوده گویا گم شده و کسی پیدا نکرده. ما نمی‌دانیم این آهنگها چه بوده، ولی آنچه مسلم است اینست که دراویش مولویه، روی قبر مولوی در قونیه، این آهنگها را با حالت جذبه مانندی می‌خوانند و با آن سماع می‌کنند. اینها تاریخچه‌ای خیلی قدیمی دارد، و دراویش به‌عنوان آهنگهای مقدس از آنها نگهداری کرده‌اند که بلدیهٔ استانبول هم به‌عنوان موسیقی اصیل ترکی [؟!] چاپشان کرده‌است. درحالیکه شعرشان فارسی است و دراویش هم به همین زبان فارسی آنها را اجرا می‌کنند؛ اگرچه ممکن است که معنی‌اش را ندانند. حتی نامهاشان هم به‌زبان فارسی است. مثل شوق‌نامه یا حیدرنامه و غیره که همه اسامی مذهبی هستند، ولی البته به زبان لاتین نوشته شده‌اند. اینها سینه‌به‌سینه نقل شده تا اینکه در سال ۱۸۹۵ کنسرواتوار استانبول آنها را نت کرد. من قبلاً روی موسیقی تونس، الجزیره و مراکش کار کرده بودم، و می‌دانستم که در قونیه خبرهایی هست. و چون می‌خواستم تئوری موسیقی ایرانی را کشف کنم، بنابراین به آنجا رفتم».

حنانه همیشه می‌گفت از اینکه موسیقی ایرانی را با معیارهای غربی بسنجد ابا دارد. و به همین دلیل بود که دیگران را هم از این نگرش نهی می‌کرد.

استدلال حنانه چنین بود: «مگر قدمای ما تئوری موسیقی غربی را می‌دانسته‌اند که موسیقی ایرانی را بخوبی درک و اجرا می‌کرده‌اند؟ حتی کسانی بین آنها وجود داشتند که دست به تدوین کتب و رسالاتی در این زمینه زده‌اند. پس هرچه هست نقص از روش تئوریهای موسیقی ایرانی حاضر است. چیز شگفتی است، تصور می‌شود که بستگی تئوریهای موسیقی ایرانی حاضر به موسیقی اروپایی، بیش از بستگی نویسندگان آنها به موسیقی ایرانی است. این به جهت آن است که همهٔ نویسندگان این کتابها، از دریچهٔ تئوری موسیقی غربی و از دید یک نفر موسیقیدان اروپایی، دست به تدوین نظری موسیقی ایران زده‌اند.» (گامهای گمشده، ص ۳۰، در این مورد صفحات ۷۱ و ۷۳ مراجع شود).

شاید به همین دلیل معتقد بود : «اصولاً راه ایجاد پولیفونی جهت موسیقی ایرانی، راه پولیفونی موسیقی غربی یعنی از کلاسیکها به بعد نمی‌تواند باشد.» (همان ص ۱۶۸).

اگر قرار باشد این نوشته را به ستایشنامهٔ کلیشه‌داری تبدیل نکنیم، باید بگوییم که متأسفانه خود استاد حنانه موسیقی اصیل را معمولاً از دید همان قواعد غربی می‌نگریست. او حساسیت شدید بعضی از اساتید معتبر موسیقی اصیل را، در اجرای درست و کاملاً دقیق گوشه‌ها توسط شاگردان، چندان به جد نمی‌گرفت. و توجه نداشت که استادان موسیقی اصیل، قصد دارند از این طریق، «دقت» را در شاگرد به‌حدی افزایش دهند که بتواند به مقام «مراقبه» برسد. حنانه دستگاهها و گوشه‌های موسیقی سنتی را گل‌وگشاد می‌دانست و معتقد بود که نوا با شور، و ماهور با راست پنجگاه یکی است. (گامهای گمشده، ص ٤٤). اینها بیشتر به نظریات غربی‌ها، یا کسانی که از چشم غربی قضاوت می‌کنند، می‌ماند. والا هرچند که از حیث تکنیک، نوا و ماهور، به‌ترتیب با شور و راست پنجگانه مشابه هستند، ولی از آنجا که

موسیقی اصیل را نباید (و حتی با سختگیری کمتر، نباید فقط) با سنجه‌های غربی مورد قضاوت قرار داد، بهتر است در این شباهت تردید کنیم. چرا که از حیث کیفیت، بدون شک متفاوتند. تفاوت کیفی ماهور و راست پنجگاه یا شور و نوا، آنچنان واضح است که هرگونه تردیدی را زائل می‌کند. هیچیک از سنجه‌های غربی، در موسیقی اصیل اعتبار ندارند. لذا دستگاههای اصیل را از حیث فیوضاتی که می‌آفرینند تقسیم می‌کنند. که با این تعبیر کوچکترین شباهتی در دستگاههای یادشده نمی‌توان پیدا کرد. ازطرف دیگر اجرایشان آنچنان مشکل و حتی بعید است که موسیقیدانانی که هنوز به مرحلهٔ استادی نرسیده‌اند، قادر نیستند شور و ماهور را چنان مستقل ادا کنند، که لااقل در لحظاتی وارد نوا و راست پنجگانه نشوند.

علاوه بر این معلوم نمی‌شود که چرا «هرگز نباید به قوانین آرمونی غربی برای آرمونیزه کردن ملودیهای ایرانی (حتی اگر ربع پرده‌ها را نیز معتدل کرده باشند) اعتماد شود؟» (گامهای گمشده، ص ٤٦). ولی معلوم نمی‌شود که چرا باید موسیقی اصیل را با ارکستر سمفونیک اجرا کرد؟

استاد حنانه موسیقی اصیل را غیرعلمی می‌داند. این نکته را او ناخودآگاه ابراز کرده است: «خالقی دیگر آن خالقی نبود که روزی در جبههٔ موسیقی ملی مقابل موسیقی علمی ایستاده بود» (همان ص ١٧٣، تأکید از نویسنده). موسیقی علمی را، نقطهٔ مقابل موسیقی ملی دانسته است. یعنی اینکه موسیقی ملی، علمی نیست. از دیدگاه نسخه‌های غربی، این ادعا البته درست است؛ ولی باید توجه کرد که موسیقی ملی قواعدی آنچنان پیچیده و منظم دارد که بدون شک در زیر چترعلم قرار می‌گیرد. منتهی علمی که با علم غربی تطابق ندارد.

آنچه مسلم است حنانه شرافت هنری داشت؛ استادی بود که می‌خواست به مردم ایران خدمت کند. او قصد داشت که گوش مردم را با موسیقی چندصدایی (پولیفونیک) آشنا کند. و این هدفی شریف بود. حنانه ارکستر فارابی را که نوعی ارکستر سمفونیک بود، با همین هدف بنیاد نهاد. ارکستری که هفت سال دوام آورد، و در تمام این مدت توانست به‌کمک زحمات شبانه‌روزی مرتضی حنانه، آثار بیشماری را که هم مورد علاقهٔ مردم و هم درشمار آثار ارزشمند موسیقی ایرانی بودند، تقدیم مردم ایران کند.

یکی از خدمات دیگری که مقام حنانه را تاحد یکی از صدیق‌ترین خدمتگزاران مردم ایران بالا می‌برد، عضویتش در شورای موسیقی‌رادیو بود. استاد روح‌الله خالقی بر ارزشهای حنانه به‌خوبی واقف بود؛ و تا روزی که زنده بود ضمن دادن اختیاراتی به او، تشویق می‌کرد که یک لحظه در مرهم‌گذاری به زخمهای موسیقی کشور کوتاهی نکند. حنانه هم از این حمایت، حداکثر استفاده را به نفع مردم ایران کرد و دو ارکستر شاخص به‌نامهای «نکیسا» و «باربد» در رادیو تشکیل داد، که اکنون برخی از افتخارات موسیقی در رادیو به‌شمار می‌روند. ولی حتی هنگامی هم که به ریاست شورا رسید، نتوانست آنطور که می‌خواهد خدمت کند. گویی همان شرایط مختوم، مایل نبود که بهبودی در اوضاع روی دهد: «چون رادیو و تلویزیون ادغام شد، شورای موسیقی رادیو تلویزیون تشکیل شد. بعد هم گفتند که شورا فقط می‌تواند نظر بدهد، نمی‌تواند بگوید این نوار را بگذارید یا نه. شورا فقط می‌تواند بگوید این خوب است و این بد، و ما خودمان می‌دانیم که چه پخش کنیم. یعنی اینکه شورا شور می‌کند برای عمه‌اش!

«یک مدتی هم من رئیس شورا بودم و امضایم پای ردشده‌ها و قبولها بود. ولی به‌تدریج دیدم که شورا اصلاً اعتباری ندارد. و نقش ما در بهبود موسیقی کشور در حد صفر است. این بو دکه بهتر دیدم استعفاء دهد و آبروی خودم را حفظ کنم.»

آنچه حنانه را رنج می‌داد، بی‌اعتنایی به نظریاتش بود. او می‌دید که از تحصیلاتش استفادهٔ درخوری نمی‌شود؛ و پیشنهاداتش را با تحقیر رد می‌کنند. و این چیزی بود که به‌آسانی می‌توانست یک هنرمند را به نومیدی بکشاند: «من نمی‌دانم چه سری در کار است. انگار یک تقدیر جبری می‌خواهد که کارها وارونه باشد. من همیشه با ابتذال مخالفت می‌کردم، ولی درنهایت ابتذال پیروز می‌شد. هر وقت شخصی ویلن بد می‌زد، می‌گفتم دست بردار؛ ولی بعد می‌دیدم همین شخص را می‌آوردند توی تلویزیون و به همان بدی می‌زد و بعد هم همه برایش دست می‌زدند. پس می‌بینیم که مفهوم اصلی بسته مانده و باعث می‌شود همان کسی که ما می‌گوییم تو در نواختن ویلن مهارت نداری، می‌رود جلوی مردم، و سرفراز هم درمی‌آید؛ و بعد یک کاغذ می‌نویسد که آقای حنانه می‌بیند که موفقیت من خیلی بیشتر از شماست. همین شما بودید که می‌گفتید ویلن بلد نیستی بزنی. حالا می‌بینی که چه شخصیتی توی موسیقی دارم. من می‌نویسم: حالا که هیچ، صد سال دیگر هم اگر به همین منوال بزنید یک شاهی نزد من ارزش نخواهید داشت! ولی متأسفانه من یک‌نفرم و آنها زیاد.»

چنانکه آمد، حنانه درمقابل موسیقی ملی، شیفته و دلباختهٔ موسیقی علمی بود. اما نمی‌خواست همان قواعد هارمونی غربی را در موسیقی ایرانی اعمال کند: «بیاد دارم مرحوم خالقی را که از مسافرت اروپای شرقی بازگشته بود و ازطریق رم به ایران مراجعت می‌کرد. بسراغ من آمده بود و من حضورش را مغتنم شمرده و چند روزی با یکدیگر به سیروسیاحت این شهر قدیمی پرداختیم. روزی درکنار رود تیر نشسته بودیم، او از

ترقیات شگفت و عظیم موسیقی در کشورهای اروپای شرقی تعریف می‌کرد و از اینکه ما هم می‌توانیم کار مثبتی انجام دهیم ولی با کارشکنی‌ها و عدم موافقت مسئولین روبرو می‌شویم، گله و شکایت می‌کرد... او سخت تحت تأثیر موسیقی پیشرفته ملی اروپای شرقی قرار گرفته بود. او مردی بشدت میهن‌دوست بود و از دل و جان می‌خواست که موسیقی ایرانی راهی بسوی پیشرفت و ترقی بپیماید و چون خواست او با شرایط ضروری و جبر حاکم بر زمان وفق نمی‌داد، طبع حساس او دچار غم و اندوه می‌شد.

«و اما مرحوم خالقی عقیدهٔ مرا دربارهٔ موسیقی ملی ایران جویا شد. من در پاسخ گفتم تصور نمی‌کنم که با مواد پولیفونی غربی یعنی علوم «هارمونی و کنترپوان» بتوان موسیقی ایرانی را سروسامانی داد، بنابراین می‌بایست از روی سیستم مدهای ایرانی قواعدی برای آرمونیزه گامهای ایران جستجو کرد. ضمناً یادآوری کردم که اگر موسیقی آذربایجانی و ملل شرق شوروی توانسته است با قواعد و قوانین آرمونی روس سر سازگاری داشته باشد، برای آنست که گامهای آنها فاقد فواصل ربع پرده است.» (گامهای گمشده، ص ۱۷۳).

این نکته نشان می‌دهد که حنانه از همان سالهای تحصیل در ایتالیا، در فکر تدوین روابطی برای ارکستراسیون موسیقی ایرانی بود. و چنانکه پیداست حتی به نتایجی هم دست یافته بود: ((در همین سالها [ی تحصیل در ایتالیا] کلنل وزیری نیز جهت معالجه به اروپا آمده بود. روزی از سفارت ایران مرا احضار کردند و گفتند کلنل مایلند که با شما ملاقاتی داشته باشند. من از این فرصت استفاده کرده و به محل اقامت ایشان رفتم. در این دیدار او از عقاید من درمورد پولیفونی برمبنای گامهای ایرانی آگاه شد و چون بسیار مایل بود که ساخته‌های مرا بشنود لذا قرار بر آن شد که فردای آن روز به خانهٔ من بیایند و عملاً روی پیانو ترکیبات پولیفونی ابداعی مرا بعنوان «آرمونی زوج» بشنوند)).

فردای آن روز تشریف آوردند و با این‌که ایشان به مرض «آسم» مبتلا بودند و آپارتمان من فاقد آسانسور بود، به‌کمک من بیش از پنجاه پله را پیمودند و بەراستی مرا سرافراز کردند و چند ساعتی را به گفتگو پرداختیم و من عملاً آرمونی زوج و تلفیقات پولیفونی برمبنای گامهای موسیقی ایرانی را از روی «کاپریس برای پیانو و ارکستر» که در آن زمان شروع به ساختن آن کرده بودم، اجرا کرده و شرح دادم. وزیری هنگامی که می‌دید آکوردهای پایه در ساخته‌های من بر ثوابت استوار است و آکوردهای دیگر از مبتدلات متشکل می‌گردند و دیگر از آکوردهای درجات ۱ و ٤ و ۵ غربی خبری نیست آکوردها زنجیرواو به یکدیگر وصل می‌شوند و یکدیگر را جذب می‌کنند. گفت که بدان این موفقیتی است که اگر کامل شود و به نتیجه برسد تو از موسیقی ایرانی بدست آورده‌ای، امیدوارم روزی بتوانی این قوانین را به‌صورت یک تئوری ارائه دهی.» (همان ص ۱۷٤).

حنانه درمورد آرمونی زوج، که بزرگترین کشف اوست چنین توضیح می‌دهد: «من سالها روی هارمونی زوج رفتم. مثلاً فکر می‌کردم یک هارمونی غربی به‌خصوص آلمانی ساخته شده از یک پایه و یا فاصلهٔ سوم، پنجم، هفتم و نهم، من آمدم، روی باز پایهٔ شور و عکس این رفتار را کردم، فواصلی را که گوشه‌ها در آن فواصل می‌چرخیده مثلاً شخصیت گوشه‌ها پیدا می‌شود، آنجا ما وقتی شور می‌زنیم حتماً یک سری به درجهٔ چهارم می‌زنیم و اهمیت درجهٔ چهارم آنقدر روی موسیقی ایرانی زیاد است به‌طوری‌که ما سازمان را روی درجهٔ چهارم کوک می‌کنیم، برای اینکه این فاصله برای ما زیباترین فاصله است درصورتی که در خون موسیقیدان آلمانی فاصلهٔ پنجم است. ما بعد از شور حتماً می‌آییم به درجهٔ چهارم، اهمیت درجهٔ دوم را [هم] نمی‌توانیم درنظر نگیریم پس ما یک اول داریم، یک دوم داریم، یک چهارم، درجهٔ ششم را که حساب می‌کنیم می‌بینیم یک درجهٔ بسیار خوش‌آیند و بااهمیتی است. پس یک آکوردی به‌وجود می‌آید که از یک، دو، چهار، شش، هشت ترکیب شده است. می‌تواند به ده و دوازده هم برسد ولی تکرار خواهد بود این باز را که من پی‌درپی انداختم یعنی به‌صورت زنجیر هر صدایی را با صدای دیگر سنجیدم و بلافاصله آن صدایی را که جذب می‌کرد آوردم یک نوع هارمونی به‌وجود آمد که دیگر آن هارمونی فرنگی نبود.» (چهره‌های موسیقی ایران ، ص ۳۳۰).

این شیوه را آهنگسازان دیگر، اگرچه درحد تئوری، کمابیش پذیرفتند: «در آواز ایرانی، دو درجهٔ همسایه یا یک فاصلهٔ دوم، چه بسیار، مدتی طولانی می‌شود (تکرار پی‌درپی اصوات یک فاصله تا اندازه‌ای هم تأثیر با آن است که اصوات با هم و یکزمان اجرا شوند)، و «سکانس»ها بدون استثناء، بر روی درجه‌های مجاور آغاز می‌گردد. از این‌رو فاصلهٔ دوم در آوازهای ما نقشی اساسی (نەتنها در خطوط ملودی بلکه به‌احتمال قوی در چندصدائی) بازی می‌کند. فاصلهٔ دیگر که در حالتی خاص، ایضاً نقش مهمی دارد، فاصلهٔ چهارم است.

جمع دو فاصلهٔ بالا (دوم و چهارم) پایه‌ایست برای هارمونی در سیستم کواتر. این سستم قادر است در خیلی از آوازها و گوشه‌های موسیقی ایرانی، راه‌حلی برای هارمونیزه کردن آن باشد» (کاوش در قلمرو موسیقی ایرانی * * ، ص ٤٧).

مرتضی حنانه، استوار و عمیق، موسیقیدان و موسیقی را پاس می‌داشت. او هرگز خودش نمی‌دانست که موسیقیدانی به قصد

کسب ارزشهای ثانوی، عنوانی علاوه بر عنوان «موسیقیدان» را بر نام خود بیفزاید؛ چرا که عنوان موسیقی را به‌تنهایی کافی و وافی به مقصود می‌دانست: «در مطالعه‌ای که جهت شناساسی موسیقی ملی انجام دادم به نتایج حیرت‌انگیز و درعین حال تأسف‌باری دست یافتم و آن این بود که روی جلد، نام نویسنده را با عنوان غیر از موسیقیدان می‌نویسند، مثلاً روح‌الله خالقی لیسانسهٔ ادبیات، دکتر بر کشلی دکتر فیزیک، وزیری استاد دانشگاه در علوم بیانی و تئاتر. و معنی‌اش این بود که دکتر فیزیک، استاد دانشگاه و لیسانسهٔ ادبیات مقامش از یک موسیقیدان بیشتر است. آیا کسر شأنشان می‌شد که خود را موسیقیدان بدانند؟ آیا آنها حرفهٔ اصلی‌شان همان دکترا در فیزیک و ادبیات بود و غیرمستقیم به موسیقی می‌پرداختند؟ همهٔ اینها نشان‌دهندهٔ بی‌اهمیت بودن موسیقی است. من می‌گویم بنویسند مرتضی حنانه موزیسین، و یا اصلاً مطرب. مطرب خیلی لغت قشنگی‌ست. واقعاً لغت قشنگ و جامعی‌ست. متأسفانه در جامعهٔ ما مطرب، به نوازندگان کاباره گفته می‌شود والا من می‌گذاشتم مطرب.»

حنانه که موسیقی و موسیقیدان را چنین گرامی می‌داشت، درعین‌حال از موسیقیدانانی که به کشورش پشت می‌کرد، و متنفر بود. او هرگز پرویز محمود را (اگرچه دانشش را در موسیقی تحسین می‌کرد) به دلیل پذیرفتن تابعیت ایالات متحدهٔ امریکا نبخشید. و همیشه شفاهاً و کتباً (گامهای گمشده، ص ۱۷۴) نفرتش را ابراز می‌کرد و حتی او را مرده تلقی می‌کرد.

روبیک گریگوریان، دومین رهبر ارکستر سمفونیک تهران، که دوست نزدیک حنانه و مورد ستایش او بود، پس از چهار سال رهبری ارکستر، و توأمان ریاست ادارهٔ موسیقی کشور، ایران را به قصد آمریکا ترک کرد و تبعهٔ آن کشور شد. حنانه که گریز از کشور و پذیرفتن تابعیت بیگانه را برنمی‌تابید، از او هم سلب علاقه کرد. چنانکه هنگامی که گریگوریان به ایران بازگشت، باز هم مورد بخشش استاد قرار نگرفت: «تازگی [۱۳۵۶] باخبر شدم که ایشان به وطن برگشتند و چه احترامی و چه کنسرتی! شاید خوششان می‌آید از کسی که مهاجرت کرده باشد! من اصلاً تمایلی به دیدن او ندارم. چون کسی که مهاجرت می‌کند و از مملکتش می‌رود یعنی من اینجا را قابل نمی‌دانم. خوب، پس چرا برمی‌گردد؟ برای اینکه پولش را پس بگیرد؟!»

حنانه برخلاف آنهایی که هیچ انتقادی را برنمی‌تابند و »نقد موسیقی در مطبوعات« را با چنان غضبی رد می‌کنند که گفتی عداوتی دیرینه در پشت آن نهفته است، از فقدان نقد موسیقی می‌نالید: »من وقتی اثری را می‌سازم یک نفر پیدا نمی‌شود که راجع به آن نظر بدهد که اینجایش خوب است و اینجایش بد. انگار که از اول چنین اثری وجود نداشته است. بالأخره چهارتا موزیسین باید دور هم جمع شوند و اظهار عقیده بکنند تا یک اثری به‌وجود آید. اثری خالی از خلل. اگر هرکس چیزی ساخت ما سکوت کنیم و حرفی نزنیم و بگوییم به ما ارتباطی ندارد با عقل و نفس هنر جور درنمی‌آید. هنر داد و فریاد دارد، اعتراض دارد، انتقاد دارد، و یک چیز پریائی‌ست. مثل همان دستهٔ ژان‌پل سارتر که توی آن کافهٔ دوپاری در سن‌ژرمن می‌نشستند و سر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم چه دادهایی نزدند؛ تا اینکه این فلسفه کوبیده شد.

ما باید سرمان گرم این جنگ باشد. جنگ عقاید موسیقی، جنگ روحیه، جنگ پذیرفتن موسیقی ملی به‌عنوان یک ماتریال خوب. اینطور می‌شود موسیقی ایرانی را بین‌المللی کرد.»

حنانه راه ما را از طریق سخنان و کتابها و آثار موسیقایی‌اش مشخص کرده است. او البته نتوانست بن‌بست موسیقی ما را به سر منزلی برساند. چرا که موسیقی سنتی هنوز محل منازعهٔ آهنگسازان است؛ جناحی آن را مقدس‌وار، دست‌نخورده می‌خواهند. دسته‌ای دیگر به تلفیق آن با موسیقی فرنگی معتقدند؛ و جناح دیگر یکسره بر بی‌ارزش بودن موسیقی سنتی تأکید داشته و همهٔ کوشش خود را بر روی موسیقی فرنگی گذاشته‌اند.

حنانه شاخه‌ای از گروه دوم را تشکیل می‌دهد. اما سرنوشت موسیقی اصیل، پیچیده‌تر از آن است که به این آسانی‌ها در دسترس قرار گیرد. و به‌راستی هر آزمایش، پس از سالها گذشتن از صافی‌های مختلف، عاقبت به ما می‌فهماند که مجبوریم به همان شکل قدیمی و همیشگی موسیقی اصیل بازگشت کنیم؛ و تا زمانی که راه در خوری ارائه شده است همچنان درانتظار بمانیم.

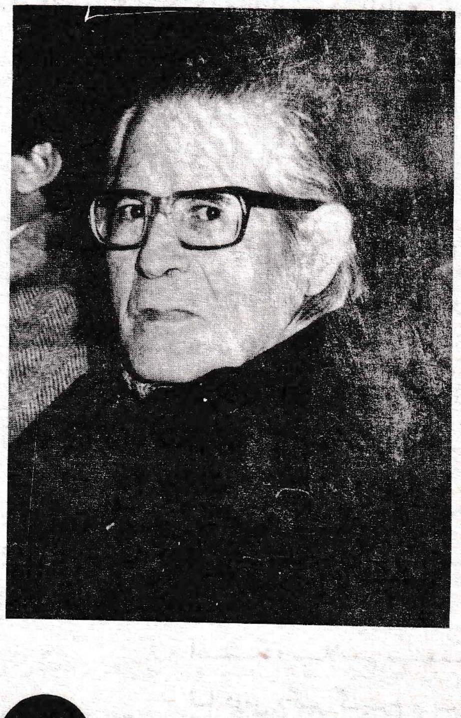
اما حنانه به‌راستی که »ستاره«ای بود که جستجارهایش برای امروزی کردن موسیقی اصیل (اگر البته اصلاً نیاز به چنین کاری باشد) محکم‌ترین نتایج را به‌دست داد و او را به شهادت آثارش بر دیگران رجحان داد.

فریدون ناصری یار دیرین مرتضی حنانه، مرگ او را به زیباترین کلمات تفسیر کرد؛ و او را ستاره‌ای دانست که واجهید.

مطلب را با شعری از یکی از شاگردان جوان حنانه، به‌نام علی جنت‌پور، که در رثای استاد بزرگ و ازدست‌رفته‌اش سروده است، به‌پایان می‌رسانم:

استاد، سلامم بشنو آمده‌ام باز
تا درس دگر گیرم و بر ساز دهم باز
ساز سخنم بی تو به آواز نیاید
با طاقت دل، دوری تو ساز نیاید

استاد، علی کوچک تو بی‌تو چه سازد
نرد طلب علم بگو نزد که بازد
استاد، قرار تو به ما شرط وفا بود
ترک همه گفتن به‌خدا عین جفا بود
استاد، اساتید هنر پیش تو هستند
حیرت‌زده از ماتم دلریش تو هستند
برخیز و نظر سوی یتیمان هنر کن
آخر پدرا فکر به سامان هنر کن
حالا چه زمان بود علی بی تو بماند
فرزند تو در راه هنر بی تو براند
ای داد از این قصهٔ پرغصهٔ دوری
دوری ز بر دوست چرا بود صبوری
ای گور مشو غره که حنانه بر توست
دیهیم جهانتاب هنر تاج سر توست
حنانه نه آنست که وافون تو باشد
خاکی شود و در خم افسون تو باشد
حنانه درون دل هر واله و شیدا
مهری‌ست درخشنده و ماهی‌ست هویدا
هرجا که لب ساز به آواز درآید
هر نغمهٔ جانسوز که از ساز برآید
حنانه در آن ساز همی پرده‌نوازست
شور است و به دل مایهٔ هر سوز و گدازست



کنسرت

استاد صدیف پس از چهل سال...

آب کم جو، تشنگی آور به‌دست
تا بجوشد آبت از بالا و پست - مولانا

ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران که یکی از مظاهر درخشان موسیقی این کشور، و در عین حال از عناصر ارزندهٔ فرهنگ جهانی به‌شمار می‌رود، توسط چهار استاد بزرگ معاصر، که هر یک از وارثان و تلمذکنندگان ممتاز این هنر در اواخر دورهٔ قاجار هستند. به نسل فعلی انتقال یافته است. در کنار این چهار تن، شادروان استاد نورعلی برومند نیز شاگردانی تربیت کرد، که بسیاری از آنان اکنون در شمار اساتید موسیقی سنتی ایران محسوب می‌شوند.

این چهار استاد عبارتند از: سیدحسین طاهرزاده، عبدالله دوامی، سلیمان امیرقاسمی و ابوالحسن اقبال آذر (ملقب به اقبال

تقلید کنم. الان هم گرچه بسیاری از گوشه‌ها و روایتها را از آنها دارم، ولی تحریرها همه متعلق به خود من است. و چیزی‌ست که بر اساس گردآورده‌هایم از دانش قدیمی‌ها، به‌وجود آمده است.»

صدیف مدتی از تجربه‌اندوخته‌اش را، برسر مسئلهٔ تلفیق شعر و موسیقی که یکی از مهمترین ستونهای موسیقی سنتی‌ست، گذاشت؛ و به همین دلیل است که آوازش، به دلیل القاء کامل محتوای شعری و ادبی آن، تأثیر عظیمی بر شنونده دارد. چنانکه یکی از عقایدش این‌ست که هرگاه شاعری که آواز ما بر اساس شعر اوست، در مجلس حضور داشته باشد، شایسته است که به دلیل رعایت ادب، قدری در تلفیق، به نفع او کفهٔ شعر را سنگین‌تر کرد. و الا در غیاب شاعر، لازم است که موازنهٔ به‌طور کامل برقرار باشد.

یکی دیگر از تجارب ارزنده و سودمند صدیف، جستارها و سفرهای او برای شنیدن قطعات و ردیف‌های موسیقی‌ست:

«با یک ضبط صوت به راه می‌افتادم دنبال گوشه‌های مختلف؛ و هر چه گیر می‌آوردم ضبط می‌کردم. مثلاً در سیستان درویشی بود که خوب می‌خواند؛ و فقط هم ابوعطا می‌خواندم. که من فوراً ضبط می‌کردم و می‌آموختم. درویش دیگری بود که این یکی فقط عراق می‌خواند. به همین ترتیب در تمام ایران هر جا می‌دیدم کسی هست که چیزی، گوشه‌ای و نکته‌ای می‌داند، به سراغش می‌رفتم و ضبط می‌کردم. استاد، یکی از بهترین رکن‌های موسیقی اصیل است. مثلاً در منزل دوامی، مدتی حدود پانزده سال فقط گوش می‌کردم (بدون اینکه چیزی بخوانم). می‌دانستم که این تنها راهی‌ست که می‌توان به کمک آن تمام رموز را آموخت. باید فقط به جلسات درس اکتفا نکرد. استاد، یکی از موهبت‌های موسیقی سنتی ماست. باید مریدوار دور او چرخید و در همهٔ لحظات زندگی با او محشور بود. بسیاری از درسها را زمانی می‌توان فراگرفت که اصلاً به فکر آدم هم نمی‌رسد. مثلاً در یک بعدازظهر که کنار یکی از اساتید بودم، هنگامی که داشت با گلهای باغچه‌اش ور می‌رفت و به آنها رسیدگی می‌کرد، گوشه‌ای را در آواز اصیل می‌خواند که تاآن لحظه از هیچکسی نشنیده بودم؛ و حتی درکلاس درس خودش هم تدریس نشده بود. خب، اگر من اینهمه با آنها دمخور و معاشر نمی‌شدم، از کجا می‌توانستم چنین گوشه‌های نادری را یاد بگیرم؟»

و چنین بود که صدیف یکی از سرآمدان هنر آواز، در روزگار خود شد. و در کنسرتی که داد همان اتفاقی افتاد که سالها پیش محمدرضا لطفی پیش‌بینی کرده بود. یعنی موفقیت کامل و زنده کردن موسیقی اصیل. باران مضرابهای سلیس و روان کیانی بر سیمهای شگرف سنتور که یادآور برکات پنجه‌های استاد سماعی بود؛ به همراه حنجرهٔ داوودی استاد صدیف، مردم را به تسخیر خود درآوردند. یک نفر می‌گفت: «بیست و پنج سال است که با موسیقی اصیل الفتی ندارم، ولی از امروز عاشق آن شدم.» حیرت تفکر، و سکوت مطلق سالن، حاکی از عظمت موسیقی اصیل بود. دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی می‌گفت یکی از اقدامات پرارج مرکز سرود، آوردن صدیف به صحنه بود؛ چرا که با این کار، موسیقی اصیل را حیاتی دوباره داد:

«من به این دلیل این کنسرت را دادم که موسیقی ما سالها مظلوم بود. و بویژه آواز اصلاً تحویل گرفته نمی‌شد. هر که از راه می‌رسید می‌گفت موسیقی فرنگی. حتی تحصیلکردگان و روشنفکران هم به ماهیت آواز و به‌طور کلی موسیقی اصیل پی نبرده بودند. اغلب گفته می‌شد که مردم، آواز موسیقی اصیل را نمی‌خواهند و به همین دلیل، صحنه، صدیف را خواهد گرفت. ولی مردم به شدت از کار که همان موسیقی خودشان بود، استقبال کردند؛ و در نتیجه به کمک مردم، این من بودم که صحنه را گرفتم.»

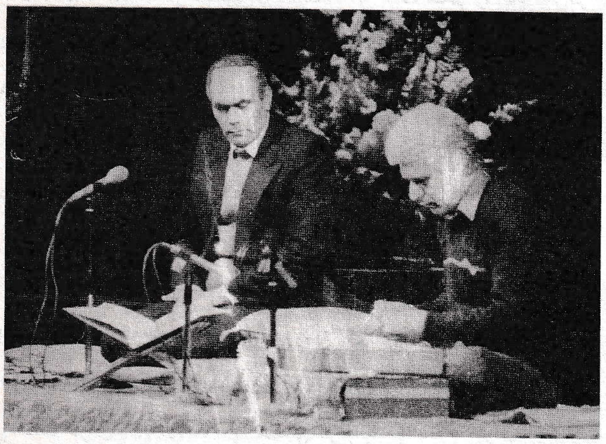
صدیف در مورد آواز نظریات خاصی دارد. و از این لحاظ کاملاً غمخوار موسیقی کهنی‌ست که اساتید موسیقی سنتی، در گذشته ارائه می‌دادند:

«امروز از لحاظ آواز، بدترین دوره است. شیوهٔ درست را کمتر می‌شنویم و تکنیک‌های قدیم مهجور مانده است. بدتر از همه اینکه استاد نداریم. ممکن است کسی خوانندهٔ خوبی باشد، ولی معنی‌اش این نیست که حتماً استاد خوبی هم هست. اگر استاد نباشد، چه کسی این هنر را به نسلهای بعدی یاد می‌دهد؟ اساس موسیقی ما بداهه‌خوانی‌ست. یعنی همان چیزی که غربی‌ها را دیوانه کرده. و این باید سالها تدریس شود تا کسی بتواند از عهده‌اش برآید.»

صدیف درخت تناوری‌ست که اکنون در حال میوه دادن است. ولی از حیث ارائهٔ موسیقی، باید گفت که تازه در اول راه است. ما هنوز هیچ چیز از او نشنیده‌ایم. و مردم نیز هنوز صدیف واقعی را ندیده‌اند. پس باید از او بخواهیم که بر لبیک خود با مردم، پابرجای و استوار بماند و اجراهای بیشتری در برنامه‌های آتی‌اش پیش‌بینی کند. چرا که همگی در انتظار آواز جادویی و الهی او، چشم به صحنه دوخته‌ایم.

استاد مجید کیانی

پیشگفتار کنسرت ترجیع‌بند



* برنامه امشب، تک‌خوانی آواز است در دستگاه چهارگاه، که یک ساز همراهی‌کننده را برای ایجاد فضای مناسب ضروری می‌داند.

* اجرای موسیقی سنتی ایران، مانند اکثر کشورهای آسیایی و خاورمیانه، بر اساس تکنوازی مبتنی بر بدیهه‌سرایی است.

* آواز که در کتب موسیقی قدیم ایران، یکی از کاملترین آلات موسیقی توصیف شده دارای ویژگیهای بسیار است.

صوت که عنصر اولیه موسیقی است، در آواز و سازهای سنتی ایران نقش اساسی را دارد. به همین جهت، صدای طبیعت ایران و تاریخ ایران در آن متجلی است. در این زمینه، علاوه بر اصوات قابل شنوایی در موسیقی سنتی ایران اصوات غیرقابل شنوایی نیز قابل توجه‌اند. حرکات دست، چهرهٔ خواننده یا نوازنده نشانگر اصوات حسی‌اند که به درک مفاهیم موسیقی کمک می‌کنند.

* نسبت‌های فواصل موسیقی ایرانی که بر گامهای طبیعی و هارمونیک‌ها مطبق‌اند موسیقی ایران را بسیار زیبا و طبیعی نشان می‌دهند. و خواننده با حفظ، این فواصل موسیقی خود را ارائه می‌دهد. ولی گاهی اوقات فرکانسهای ثابت نغمات در اثر حساس و حالت‌های موسیقی تغییر می‌یابند و خواننده از مدار اصوات ثابت رهایی می‌یابد، تا پس مدتی دوباره به مدار اول باز گردد.

به‌همین دلیل دیاپازون با نغمات ثابت در هنر خوانندگی متغیر است هم چنانکه تمپو یا سرعت نغمات در موسیقی سنتی ایران قابل پیشی و ثابت نیست.

* کلام که در آواز ایرانی نقش مهم را داراست، آنطور که در فن بیان و دکلمه اروپائی انتظار داریم، در موسیقی سنتی تلفیق نمی‌شود. چرا که موسیقی برای بیان شعر نیست، بلکه هم آوائی است که شعر به موسیقی آوازی احساس و اندیشه می‌بخشد تا در گسترش تحریرها یعنی - موسیقی بدون کلام - آواز فرم زیبای خود را بازیابد. بنابراین در موسیقی سنتی ایران، وزن کلام شعر با موسیقی هم‌آهنگ است، هم‌چنانکه زیر و بمی اصوات موسیقی با اغنای اصوات شعر منطبق است. و برای اینکه موسیقی در تکرار و فرم روان و زیبا باشد گاهی برخی از واژه‌های شعر تکرار و گاهی کلمات اضافی بر شعر مثل حبیبم، عزیزم، اضافه می‌شود. که آنهم از خصوصیات ویژه موسیقی آوازی است.

تقریباً از سالهای ۱۳۰۲ - هـ ، حدود ۶۷ سال پیش که موسیقی ایران بر اساس تئوری و گامهای موسیقی غربی، تدوین و تدریس شد بتدریج ما شاهد تحریفهایی در زمینهٔ صوت، فواصل، گردش ملودی، ریتم و تزیین در موسیقی سنتی ایران، شده‌ایم. که البته هدف برای پیشرفت و تحول موسیقی سنتی ایران بوده و هست ؛ ولی چون ذهن و احساس ایرانی قوی و بی‌آلایش است، هنوز در خلوت تنهائی خود، دری ضمیر پنهانی خویش، جویای اصوات فرهنگ راستین سرزمین خود است.

بنابراین اگر نغمه‌ای از یک ساز تکامل یافته اروپائی را مثل پیانو و ویلن، کلارینت بشنویم و چنانچه تعصب و غرب‌گرایی هم در کار نباشد، هنوز در جان و دل ما اثر چندانی ندارد. در حالیکه زخمه یک ساز مضرابی ایرانی مانند: تار، سه‌تار و سنتور، یا کشش کمان در تار کمانچه، دمیدن یک نفس انسان در نی، و یا نواختن ضربانی از انگشتان دست بر تنبک ایرانی، که چه‌ها در دل ما شور نمی‌افکند. از همین‌جاست که اگر خواسته باشیم صدای ایران و فرهنگمان را در جهان به طنین درآوریم، ابتدا باید صوت اولین عنصر موسیقی، انعکاس طبیعت و مردم ایران باشد. و هر نوع تحریفی که صوت یا دیگر محورهای موسیقی انطباق خود را با طبیعت و مردممان از دست بدهد، گذری است ناخوشایند که می‌رود موسیقی واقعی خود را فراموش کنیم.

* متأسفانه در چند دهۀ قبل و چند سال اخیر، توجه چندانی به موسیقی جدی خود نکرده‌ایم. و به علت تحریفهای بیشمار و تقلید از موسیقی غربی، از موسیقی باصطلاح- هنری- دور شده‌ایم، و در عوض به تولید انبوهی از موسیقی عامه‌پسند یا پاپ، گرایش پیدا کرده‌ایم.

البته موسیقی عامه‌پسند، مورد نیاز همهٔ مردم و رسانه‌های دنیا است. اجرا و انتشار آن یک ضرورت اجتناب‌ناپذیر است. که آنهم مانند همهٔ سرگرمی‌های سالم و هنرهای صناعتی، زیبا و امیدبخش‌اند.

* اما آنچه در موسیقی سنتی ایران مهم است، شیوه و چگونگی اجرا است، نه محتوای شعر تنها. شیوه‌ای که در آن باید صداقت و پاکی گفتار حاکم باشد و به همین علت، در آموزش موسیقی سنتی ایران علاوه بر نکات فنی در زمینهٔ اخلاق، تاکید فراوان می‌شود.

بنابراین برای اجرای صحیح موسیقی ایرانی آنطور که استادان مسلم آن با خون دل بما آموخته‌اند، دارای ویژگیهایی با ارزش والایی است. منظور از تقلید، بازسازی و تکرار آثار گذشتگان یا حال نیست بلکه تداوم اندیشه و فلسفهٔ انسانی آنان است. چرا که موسیقی واقعی ما یک موسیقی حال در حال تفنی، یا شیرین نواختن بی‌محتوی و یا، یک هنر غمزده، افسرده، تخدیرکنندهٔ ناامید نیست که یکسره خواننده یا نوازنده در حال و احساس خود شیفتگی محض فرو رود. برعکس موسیقی سنتی ایران قبل از هر چیز یک مبارزهٔ بی‌امان در راه رسیدن به اهداف بلند انسانی است.

گوهر پاک بباید که شود قابل فیض
ورنه هر سنگ و گلی لؤلؤ و مرجان نشود

به همین جهت نغمه‌ها و گوشه‌های موسیقی ردیف بتدریج در حالت اوج‌اند. انتهای نغمه‌ها، هر چند کوچک از لحاظ زیر و بمی اصوات به نقطه‌ای در اوج منتهی می‌شوند. تمام هنرهای سنتی ایران چنین‌اند، نماها، زاویه‌ها، مقرنس‌ها در معماری، مانند اکثر انتهای حروف خط نستعلیق به جهتی بالا شکل می‌یابند، که تمامی آنها سمبل حرکت برای رستگاری است.

اگر با کلمه گفت و گفتا را در نوشتن تجسم کنیم انتهای آن در جهتی بالا کشیده می‌شود و موسیقی آن هم، همین‌طور است.

گفتا تو از کجائی - کاشفته می‌نمائی

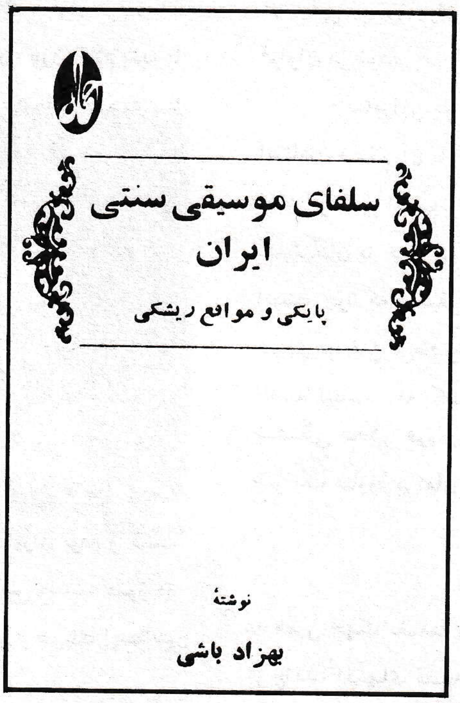
* البته در اینکه موسیقی سنتی ایران دارای غم و خون است شکی نیست، اما اگر به اجرای صحیح آن دقت کنیم، نحوهٔ بیان آن تعیین‌کننده است که غمها با غرور و توانگرانه بیان می‌شوند. مانند تمام تاریخ هنرمان، مملو از عشق و حماسه است. در واقع موسیقی ایرانی سرور است تا سوگ‌نامه، سرود است تا غم‌نامه. به عنوان مثال - نمونه‌ای از آواز طاهرزاده را گوش می‌کنیم:

خواهی که دل به کس ندهی
دیده‌ها بدوز..........

* ممکن است در اجرای موسیقی سنتی، گاهی از سرور به گریه افتم که آنهم از شوق دیدار معشوق است، یا دیدار تاریخ راستین موسیقی ایران که نه از ماتم جهان مادی.

تورج زاهدی

سلفای موسیقی سنتی ایران
پایگی و مواقع ریشگی



* باشی، بهزاد، سلفای موسیقی سنتی ایران (پایگی و مواقع ریشگی، چاپ اول، تهران، آگاه، پائیز ۱۳۶٤.

از نام کتاب شروع می‌کنیم: «سلفای موسیقی سنتی ایران» و نام فرعی آن «پایگی و مواقع ریشگی»، که هر دو عبارت مغشوش و متکلفانه‌اند، و در کشان جز با مراجعه به توضیحاتی که نویسنده در متن کتاب آورده است. میسر نیست. به متن کتاب هم که رجوع می‌کنیم چیزی دستگیرمان نمی‌شود. زیرا نثر پر تکلف نویسنده مخل فهم مطلب است.

بخش اعظم کتاب، شامل برابر نهاده‌های جدیدی برای اصطلاحات جا افتاده (درست یا غلط) موسیقی است.

اگر فرض بر این باشد که نویسنده موفق شده است واژگان کامل وپیراسته‌ای، در مقابل اصطلاحات پیشین پیشنهاد کند، نتیجه از چیزی درحد آراستتن نقش ایوان فراتر نمی‌رود، زیرا مشکل اساسی موسیقی سنتی به کلی درجای دیگری است.

در بخش دیگر کتاب، نویسنده به طرح سلسله جبالی از ادعاهای غیر قابل قبول پرداخته که در جای خود به آن اشاره خواهد شد. ما ابتدا از برخی واژگان پیشنهادی وی شروع می‌کنیم، و موضوع اصلی را در پی آن خواهیم آورد.

ص ۱۰: «(مایه) در این مفهوم معادل بی همتای تم فرنگی است.»

غلط است. «تم» با مایه یکی نیست، هر مایه می‌تواند چندین تم داشته باشد. با هرکدام از موسیقیدانان سنتی ایران که وارد گفتگو شوید، خواهید دید که آنها مایه را درمورد آوازها به کار می‌برند: مایهٔ اصفهان، مایهٔ دشتی، مایهٔ ترک. و نه چنانکه در کتاب آمده است: «[مایهٔ] بیات شیراز، ... بیات تهران.» (ص ۵۴).

ص ۱۱: «می‌توان به جای «نوازندگی»، «پرده‌بازی» گذاشت.»

چه اصراری‌ست که به جای نوازنده، که همگان معنی آن را درک می‌کنند، «پرده باز» بگذاریم؟ این تعویض ولواینکه درست هم باشد چه دردی را دوا می‌کند؟ آیا به جای عبارت «علینقی وزیری نوازندهٔ اصلی قطعهٔ بند باز است» باید بنویسیم «علینقی وزیری پرده باز اصلی قطعهٔ بند باز است»؟ دراین صورت به جای عبارت «علینقی وزیری قطعهٔ بندباز را نواخته است» چه بنویسیم ؟

ص ۲۶: «دید خوانی: برای وزن خوانی».

واقعاً وزن خوانی چه عیبی دارد؟ در موسیقی به عملی «وزن خوانی» می‌گویند که طی آن، نوازنده نت را نگاه کرده، با ضربه زدن پا، وزن آن را (بی آنکه ملودی را هم اجرا کند) بخواند. ظاهراً دید خوانی به این جهت پیشنهاد شده که نوازنده از عمل دیدن استفاده می‌کند. با این ملاک، از آنجا که برای وزن خوانی، از ضربهٔ پا هم استفاده می‌کنیم، می‌توان عبارت پازنی یا پاخوانی را هم مجاز دانست. علاوه بر این، وزن خوانی کاملاً رساست و سالهاست که در اذهان جای گرفته است، لذا ضروری نیست که به جای آن، از اصطلاح دید خوانی (ولو اینکه غلط نباشد) استفاده کنیم.

ص ۲۸: «موسیقی سازیک».

نیازی به توضیح نیست. موسیقی سازی بهتر است. به ویژه‌اینکه کلمهٔ فارسی «ساز» در ترکیب فرنگی «سازیک» کاربردی ندارد.

وضع اصطلاحات تازه، برای شاگرد موسیقی که می‌بایست قواعد پیچیدهٔ موسیقی را به ذهن بسپارد، ثمری جز اضافه کردن بارزحمت وی ندارد. نویسنده برای برخی از اصطلاحات، که شاگردان موسیقی در اثر تکرار، آن را ملکهٔ ذهن کرده‌اند، واژگان جدید پیشنهاد کرده است. خانم پری برکشلی در ترجمهٔ کتاب «نگرهٔ کامل موسیقی * » برابر نهاده‌های دیگری آورده است. واقعاً تکلیف شاگرد موسیقی با اینهمه معادل‌های متعدد برای یک اصطلاح واحد چیست؟ ما در اینجا وجه تفارق همین دو کتاب رانشان می‌دهیم. بدیهی است که در کتب دیگر، برخی از این واژه‌ها به معنی دیگری آمده است.

پری برکشلی	بهزاد باشی	
نگره کامل موسیقی	سلفای موسیقی سنتی ایران	اصطلاح موسیقی
تنا	پرده	Ton
تناگر	پردگی [و] هادی	Tonic
تنائی	پرده‌ای	Tonal
تناداد	پردگانی	Tonality
آمودی[!]	مقامی	Modal
آموداد	مقامایگی	Modality
آمودگردی	پرده‌گردانی	Modulation
میانه	میانجی	Mediant
دامگار[!]	سلطه یاسلطمایگی	Dominant
هشتم	هشتم پردگی	Octave
تناوار	جداپردگی	Diatonic
فامی	پیوسته پردگی	Chromatic

احکام قطعی

در این کتاب نطریاتی، گاه فقط دریک جمله، ارائه شده است که، اثبات هرکدام از آنها، نیازمند کتاب یا حداقل مقاله‌ای جداگانه است. ولی نویسنده حکم خود را صادر کرده، و با آنکه برای خواننده بسیار تازگی دارد، به سرعت از آن می‌گذرد.

بی‌شک برای یک نویسنده بسیار لذت بخش است که درکتابش، عقاید تازه‌ای را برای اولین بار بیان کند تا با نام خود وی در تاریخ نوشتاری محفوظ بماند. ولی هر عقیده‌ای می‌بایست بر پایهٔ ادله و براهین اثبات شده، و متقن باشد. لزومی به گفتن ندارد که اظهار عقاید موهوم و بی اساس، قدر و منزلت کتاب را نزد اهل فضل از بین خواهد برد.

ص ۵۳: «آواز از آغاز، بدون همراهی بوده و امروز نیز آواز بدون همراهی، بهترین است * ساز در کنار آواز نقشی ندارد جز آنکه در کار آن اخلال نماید و توجه شنونده را از کلام آواز بگرداند...»

این حکم مدلول کدام تحقیق و بررسی است؟ چند تن از اساتید موسیقی سنتی این فرضیه را قبول دارند؟ درچه منابع یا منبعی گفته شده «آواز از آغاز بدون همراهی بوده»؟ البته روشن است که بشر، موسیقی را توسط صدای خود کشف کرده، و اختراع ساز مربوط به مراحل بعدی تمدن انسانی بوده است. ولی منظور نویسنده دراینجا «آواز موسیقی اصیل» است.

البته آواز، بدون همراهی هیچ سازی، کاری‌ست که فقط

از اساتید بزرگ ساخته است، و در شکل کاملاً اصیل هم آواز باید بدون همراهی باشد. ولی این نکته‌ای‌ست تعداد معدودی که شیفته‌وار به اصالت موسیقی ما می‌اندیشند برآن وقوف دارند. ولی چون ایشان موسیقی اصیل را نمی‌پسندند، تصور نمی‌رود که این حکم را آگاهانه صادر کرده باشند. علاوه بر این، این ادعا که ساز در کار آواز اخلال می‌کند براساس چه دلائل ارائه شده‌ای در کتاب آمده است؟ آیا این نتیجه حاصل بحث و گفتگو با نوازندگان استاد است؟ ... و هزاران سؤال دیگر.

ص ۵۵: «آواز، به شکلی که هست، دیر یا زود منسوخ خواهد شد. این قدر محتوم آن است.»

واقعاً این پیش بینی و فال‌گیری است، یابحثی عقلی و علمی؟ دلائل کدام است؟ هیچ. چند نفر از اساتید دیگر با ایشان هم عقیده‌اند؟ معلوم نیست.

اگر قرار باشد هر حکمی بدون برهان واثبات پذیرفته شود از این گونه احکام فراوان می‌توان صادر کرد. مثلاً می‌توان گفت: «دیر یا زود همهٔ اقیانوس‌های سیارهٔ زمین تبخیر خواهند شد» و از آنجا که دیر یا زود، از فردا تا ابدیت را شامل می‌شود هیچکس نمی‌تواند بر این پیش بینی خرده بگیرد، زیرا وقوع آن را هرلحظه می‌توان به آینده احاله کرد. واقعاً نویسنده، این گونه مسائل را می‌خواست «به داوری موسیقیدانان پرورش یافتهٔ ایران» (ص ٤) بگذارد؟

ص ۵۶: «دردنیا هیچ ساز غیر ایرانی وجود ندارد.» [!]

این نظر اگر ناسیونالیسم افراطی نباشد، عقیدهٔ معقولی هم نیست. می‌توان باز هم هزاران سؤال پیاپی را پشت هم ردیف کرد. بر اساس کدام تحقیق، کدام سند، و کدام کتاب این عقیده ابراز شده است؟

شایسته بود که نویسنده با افزودن قید «تقریباً» ویا «احتمالا» به اول جمله، قدری از قطعیت حکم خود می‌کاست. چنانکه در چند صفحه بعد از حق انحصاری ایران کاسته و مشرق زمین را جایگزین آن می‌کند. آنهم با قید «تقریباً» : «به شهادت تاریخ، اصل ونصب تقریباً تمام سازها در مشرق زمین نهفته است» (ص ۷۰) و مطابق معمول روشن نشده است که به شهادت کدام تاریخ، در چه کتاب، و چه مأخذی؟

مخالفت با آواز

در اینجا می‌پردازیم به یکی از عجیب‌ترین وبی پرواترین عقاید نویسنده در مورد آواز، که سه گروه از آن جانبداری می‌کنند: آنها که طرفدار موسیقی مبتذل کاباره‌ای‌اند. آنهاکه ترانه‌های پاپ ایرانی و موسیقی سبک غربی را می‌پسندند. و گروه سوم که موسیقی کلاسیک غرب را به عنوان نوعی از «تفکر موسیقی» تأیید می‌کنند. البته در گروه سوم، عده‌ای نیز موسیقی اصیل ایرانی را تایید می‌کنند.

قبلاً اشاره می‌کنم که آواز، مبتنی بر«ردیف» و ردیف «همه چیز» موسیقی ایرانی است. به خود اجازه نمی‌دهم با بیان مکررات وقت خواننده را ضایع کنم. همین اشاره بس که فراگیری ردیف آواز، عمری بالغ بر بیست سال و چه بسا بیشتر را طلب می‌کند. در واقع کرانهٔ فراگیری آن را انتهائی نیست. حتی استادان نیز کماکان در حال تکمیل آموخته‌های سالیان خویش‌اند.

ببینیم در کتاب دراین مورد چه نظری آمده است؟

ص ۵۳: «از لحاظ بیان فوق‌العاده محدود و قدرت بیان منحصر است به غریبی و حزین.»

گذشته از سستی بیان در جمله، این عامیانه‌ترین نظر ممکن در بارهٔ آواز اصیل است. تفکرات سطحی قشر خاص از جامعه (که خدایانش خوانندگان شوهای تلویزیونی آن سالها بوده) نیز در مورد موسیقی اصیل همین نظر را دارد.

«آواز را هرکسی با هر بضاعتی می‌تواند بخواند.»

روشن است که می‌خواهد آواز را با این ادعا، بی ارزش جلوه دهد. و روشن‌تر از آن، بی اساس بودن ادعاست. بدیهی است که ما به هرکس که می‌تواند بخواند خواننده نمی‌گوییم. توپ فوتبال را هم هر کسی می‌تواند شوت کند. از یک کودک دبستانی گرفته تا پلهٔ برزیلی . ولی این کجا و آن کجا؟

«متن آواز می‌تواند هر شعر، هرنثر هر بحر طویل و هر درددل شخص باشد.» مثل اینکه منظور نویسنده از آواز، چیزی غیر از آنست که مامراد می‌کنیم. واقعاً هر نثری می‌تواند متن آواز باشد؟ مثلاً می‌توان جمله‌ای ازاخبار سیاسی رادیو یا مطبوعات را مثل «عصر دیروز، نخست وزیر در دیداری با مدیران شرکت....» در یکی از دستگاههای موسیقی اصیل خواند؟

«[متن آواز می‌تواند] فقط برخی اظهارات بی‌ارتباط و بی معنی واژه‌های غنائی باشد: های های، امان امان، دل ای دل.»

اینهم نادرست است. از طرح کلی مطالب، چیزی غیر از تحقیر موسیقی اصیل حاصل نمی‌شود.ببینید برداشت نویسنده، چقدر با نظر خانم شیل (همسر وزیرمختار انگلیس در اوائل سلطنت ناصرالدین شاه) شباهت دارد:

یکی از صداهای لذت بخش برای تمام ایرانیها، چهچهه زدن کسانی است که با کمال شدت از بیخ حلق و با صدای بلند عیناً صدای چهچهه بلبل را تقلید می‌کنند و می‌توانند ردیف کاملی از تمام اصوات موسیقی را با دهان خود تولید کنند. جوانکی که به این صورت آواز می‌خواند همه را محسور می‌کند ومردم با کمال لذت، ساعتها به آوای او گوش می‌دهند.

اصلاً به ذهن این خانم، به جهت تباینی که سرشت ضمیرش با مکنونات قوم ایرانی دارد، خطور نکرده که همراه این چهچهه، بزرگترین و درخشان‌ترین اشعار تقرلی جهان نیز خوانده می‌شده است.

ص ٥٤ و ٥٣: مؤذن‌های خوب و آنها که نغمهٔ دلربای مناجاتشان در شبهای ماه رمضان گوش‌ها را بااحوالی ربانی و آسمانی می‌نوازند، آواز می‌خوانند. وقار آواز از همین فونکسیون است و درست به همین دلیل اگر پسر بچه‌ای با زنی آواز بخواند ـ هر چند نیکو بخواند ـ آواز خود بخود از نوعی کیفیت فکاهی، بارور می‌گردد.

درست به این دلیل ناظر به کدام قسمت جمله است؟ بدیهی است که مؤذنان خوب، آواز را بسیار خوب و با وقار می‌خوانند، این چه ربطی به قسمت دوم جمله دارد؟ و اساساً طبق کدام منطق قسمت دوم می‌بایست مدلول قسمت اول باشد؟ لازم به توضیح است که ادعای ایشان (زنان و کودکان هر چند نیکو بخوانند، آواز، کیفیتی فکاهی خواهد یافت)، مثل ادعاهای دیگر، در هیچ قسمت از کتاب اثبات نشده است.

ص ٥٤: »آواز خوانی، جز به ایرانی بودن ـ از لحاظ نغمگی ـ و داشتن گوش سالم موسیقایی به هیچ چیز دیگری احتیاج ندارد«

زهی خیال باطل! با این توضیح، هرکس می‌تواند خواننده باشد، و روابط شاگرد و استادی، که در موسیقی ایران غالباً به مرید ومرادی می‌انجامد، زائده‌ای بیش نیست. نویسنده در صفحهٔ ٥٥ آواز را با »های و هوی دشتبانان« یکی دانسته وتوضیح می‌دهد که نمونهٔ آن را »در کاری که اخیراً به سرایندگی یکی از برجسته‌ترین و خوشنام‌ترین آوازه خوان‌های ایران« اجرا شده شنیده است.

از بحث در این باره که سرایندگی درمورد خواننده مصداق دارد یا نه صرف نظر می‌کنیم، و برای اینکه ببینیم نظرات ایشان تا چه حد درست است، ابتدا کنجکاوی به خرج می‌دهیم که منظور ایشان کدام خواننده و کدام کار اوست »این کار.... در دستگاه ماهور **تهیه** شده است.

ارکستراسیون و تنظیم آن به آینده نگاه می‌کند، از سازهای اصلی ایرانی مانند کمانچه، سه‌تار (با گویش عبادی) سنتور و نی بخوبی استفاده شده است (ص ٥٦ و ٥٥).

معلوم می‌شود منظور «گلبانگ شجریان» است. و قطعهٔ مورد نظر ایشان ساختهٔ «حسن یوسف زمانی» است.

١ـ اینکه به لحن ادبیانه و پر تکلفی نوشته‌اند: «به آینده نگاه می‌کند» یعنی اینکه مطابق معیار ارکسترهای بین‌المللی دارای کنتربوان است. و درست به همین دلیل نوشته‌اند: ... بخوبی استفاده شده است. بسیار روشن است که ایشان باطن را گذاشته و به ظاهر چسبیده‌اند. در قسمت نتیجه‌گیری خواهم گفت که چقدر در اشتباه‌اند.

٢ـ در این کار اصلاً از نی استفاده نشده است. آنچه ایشان نی تصور کرده‌اند، فلوت است که آقای خسرو پیشدادی نواخته‌اند.

٣ـ به جای »باگویش عبادی« چرا بنا به پیشنهاد خودشان ننوشته‌اند با »پرده بازی عبادی«؟ حالا ببینیم ایراد کار به نظر ایشان چیست؟:

»... به محض آنکه کار به آواز می‌کشد، مصرعی عجیب و غریب که ظاهراً باباطاهر آنرا سروده متولد می‌شود: نشنید خارمژگانم بپایت، بپایت، بپایت آهای، های های آهای!

اینکه مصرع فوق به نظر ایشان عجیب و غریب آمده ظاهراً از آنجا ناشی شده که به به پایت چند بار تکرار شده است. واساساً ظرایفی مثل اجرای دقیق ردیف، چگونگی بیان گوشه، و دیگر مباحث دقیق فن آواز توجهی نشده است. در ضمن منظور از آهای های های آهای! که به علامت تعجبی هم مزین شده اشارهٔ تحقیر آمیزی به تحریر یا چهچهه است.

حالا ببینیم نویسنده چه نوع آوازی را می‌پسندد: اگر به مقدمهٔ موسیقایی مدرسهٔ موش‌ها در تلویزیون گوش کرده باشید، آهنگساز، برای چند لحظه آواز را مهار کرده و آنرا بدرون میزان کشانده است. این تمهید هر چند فکاهی، و ابتدائی است اما در مسیر درست است باید به سازندهٔ آن تبریک گفت [!] (ص ٥٥)

چه توضیحی بدهم؟ ایشان ادعا دارند صدای آواز موش در آن سریال تلویزیونی برآواز محمد رضا شجریان رجحان دارد. فقط امیدوارم نویسنده، این سطور را به قصد شوخی نوشته باشد. زیرا نفس به درون میزان کشاندن آواز، دال بر بهتر بودن آن نیست. هیچکس فراموش نکرده است که در تصانیف نوع داریوش و ستار ی، چند مصرعی از آواز را بدرون میزان کشانده بودند. و این کار را هم خیلی بهتر از آواز آن موش انجام می‌دادند.

نویسنده سپس چنین توصیه می‌کند: موسیقیدانان تحصیل کرده و پرورش یافتهٔ ایران اگر خود را از بندها و قید آواز برهانند و آنرا به آماتورهای غیر فنی واگذارند، به آن توفیق بزرگ دست خواهند یافت (ص ٥٨)

١ـ از بندها و قید غلط است. ممکن است بنویسیم: «بندها و قیود، بند و قید، بند و قیدها. ولی بندها و قید» درست نیست.

٢ـ وقتی می‌گوید آواز را به آماتورهای غیر فنی واگذارید، متوجه می‌شویم که ایشان هر صدای انکرالاصواتی را

آواز تلقی می‌کند. و قضا را درست هم هست. زیرا بالای عبارت «آماتورهای غیرفنی» ستاره‌ای گذاشته و در پاورقی توضیح می‌دهد که می‌توانیم آوازی را هم که بعضی از سر کیف، در حمام می‌خوانند، در زمرهٔ موسیقی اصیل بدانیم به پاورقی رجوع می‌کنیم: «آماتورها و غیر فنی‌ها موسیقی خودشان را ـ خواه جدی، خواه غیر آن مانند مایه‌های جازیک ـ به تناسب لطافت صدا و سلامت گوش، درخانه، حمام [!!]، محل کار و همه جای دیگر ترنم می‌کنند.» (ص ۵۸)

۳ـ رسیدن به «آن توفیق بزرگ» یعنی رسیدن به موسیقی غربی. البته موسیقی کلاسیک با آن همه جاذبه‌های فکری و تغزلی بی‌نیاز از توصیف است، ولی این چشمداشت که موسیقی اصیل باید به شیوهٔ سمفونی‌های غربی اجرا شود (چنانکه از لابلای متون این کتاب مستفاد می‌شود) چیزی جز از بیگانه تمنا کردن نیست.

سرانجام، همهٔ‌نظریاتشان را یک کاسه کرده‌اند و می‌گویند: «می‌توان [از موسیقیدانان] خواست که از آواز برای نجات کل موسیقی ایران صرف نظر شود.» (ص ۵۵) و تنها دلیلی که ذکر می‌کند اینست که آواز را نمی‌توان بدرون میزان کشاند.

ص ۶۹: «این موسیقی سرخودی [ظاهراً موسیقی اصیل] به اوج کمال خود رسیده اما در برابر خود آینده‌ای نمی‌بینند زیرا هفتاد سالگان در پایان آن یک فین [Fin] بزرگ گذاشته‌اند»

که باز هم فال بینی و پیش گوئی نیست. این حکم در صورتی درست است که ایشان همهٔ هفتاد سالگان این مملکت را مورد سئوال قرار داده باشد و همهٔ آنها با هم در پاسخ، یک فین بزرگ تحویل وی داده باشند.

ص ۶۹: ... موسیقی سرخودی از موسیقی سازیک ایران هتک حرمت کرد... این هتک حرمت از کجاست؟ از آنجاست که آواز را تمامی موسیقی ایران تلقی کردند.

در هیچ جای کتاب این اصطلاح سرخودی تعریف و تبین نمی‌شود، ولی با حدس و گمان می‌توان احتمال داد که منظور، ردیف آوازیست. و تازه دراین صورت است که شماری از سئوالات بدون پاسخ قطار می‌شود: هتک حرمت چگونه انجام گرفت؟ منظور از هتک حرمت چیست؟ چه کسی گفته است؟ و....

ص ۷۰: سازی که همراه آواز است نواختنش سهل و آسان[بوده] و هیچگونه نیازی به داشتن تکنیک قوی ندارد.

معلوم است که ایشان موسیقی اصیل را در باطن به جد نگرفته و تحقیق خود را نیز به تسامح برگزار کرده است. حکم به سهل و آسان بودن ساز دادن، و نوازندگان(پرده بازان؟) موسیقی اصیل را فاقد تکنیک قوی دانستن چیزی جز چشم بر حقایق بستن نیست. برای باطل شمردن رای ایشان همین بس که، غیر از اساتید گذشته مانند مرحوم آقا حسینقلی، مرحوم وزیری، مرحوم ابوالحسن صبا، مرتضی نی داوود، مرحوم حاج علی اکبرخان شهنازی،می‌توان مهارت و قدرت نوازندگان چیره دست فعلی را مثال زد. اساتیدی همچون محمدرضا لطفی، حسین علیزاده، فرامرز پایور، جلیل شهناز، و دیگران.

ص ۵۶ : باکمال تأسف مانند بسیاری از ارکسترهای دیگر ایرانی از شهنای یعنی اوبوا در آن [گلبانگ شجریان] خبری نیست.

یعنی چه؟ برای چه فقط همین یک ساز مورد توجه نویسنده است؟ چرا باید حتماً از اوبوا در ارکسترهای ایرانی استفاده کرد؟ استدلال کدام است؟ و...

ص ۷۳: ... دیدیم که ویلن چه خوب جذب موسیقی ایران شده است.

که قضا را درست عکس این است .اکثر اساتید اذعان دارند که کوشش نوازندگانی مانند یاحقی، خرم و تجویدی نتوانست ویلن را کاملاً با موسیقی ایرانی منطبق کند. چنانکه جواد معروفی هم علیرغم تغییری که در شستی‌های پیانو (برای تبدیل دیزها به کرن) داد نتوانست مالش‌ها و احساسات موسیقی اصیل را ایجاد کند. البته مجوزی که نویسنده به قصد صدور گذرنامه برای سازهای فرنگی صادر می‌کند * با ساختمان ذهنی ایشان می‌خواند. زیرا وی به اجرای موسیقی ایرانی با ارکسترهای بزرگ می‌اندیشند. ولی این «توفیق بزرگ» هرچه باشد، موسیقی اصیل ایرانی نیست.

ص ۶۵: تصنیفی که روی بوی جوی مولیان... گذاشته شده با خود شعر، چه تجانس و خویشاوندی دارد؟ جز آن است که شنونده را خسته و بیحال می‌کند و فکر هرگونه سفری را از سر او بیرون می‌راند؟»

این تصنیف که در مایهٔ اصفهان و با ارکستر فرنگی اجرا شده، دارای فواصلی است که اجرایش با سازهای ایرانی صدای مطبوعی حاصل نمی‌کند. و از این نظر مورد تأیید نویسنده (و نکوهش ما) است. ولی بحث بر سر اینست که ایشان برداشت شخصی خود را عمومیت داده‌اند. عدم تجانس در کجاست؟ چرا شنونده خسته و بیحال می‌شود؟

ضمناً ایشان مگر قبلاً حکم نداده بودند که «تصنیف» غلط و «ترانه» درست است (ص ۵۰)؟ چرا از احکام خود پیروی نمی‌کنند؟

نویسنده سپس می‌افزاید: «اگر فقط ضرب مرحوم حسین تهرانی ـ افکت حرکت قطار روی خط آهن ـ را روی این شعر

می‌گذاشتند، به بیان آن کمک بیشتری کرده بودند.» (همان صفحه)

آنها که این قطعهٔ تهرانی را شنیده‌اند می‌دانند که ادغام شعر رودکی با آن، غیر ممکن (و اگر ممکن باشد مضحک) است. آیا این داوری‌ها، بنا بر استدلال خودشان در پاسخ عده‌ای که موسیقی اصیل را فلسفی می‌دانند، «آشکارا غیر دقیق، غیرعلمی و غیر تئوریک» (ص ۵۷) نیست؟

نتیجه:

نویسنده چکیدهٔ عقایدش را در دو پاراگراف آخر می‌آورد. پاراگراف ماقبل آخرچنین است: «مبشران پیشتاز بر این باور بودند که موسیقی ملی ایران باید هویت خاص خودش را داشته باشد و می‌پنداشتند استفاده از صور اولیه و ابتدائی سازها این منظور را تأمین می‌کند درحالیکه این فقط یک نمایش بود مانند آنکه گروهی هنرپیشه برای معرفی لباس‌های باستانی ایران به آن البسه ملبس شده و در روی صحنه ظاهر شوند!» (ص ۷۵) روشن است که یعنی موسیقی اصیل نباید حفظ شود. پاراگراف بعدی از اینهم صریح‌تر است:

«اگر کسی بخواهد موسیقی ملی ایران و هویت آنرا حفظ نموده و معرفی کند قاعدتاً باید پیشرفته‌ترین و بزرگ‌ترین ارکسترها را به خدمت بگیرد. نمونه‌های قدیمی و صورت‌های اولیه سازهای ایرانی را به آسانی می‌توان دریک موزه، دریک نمایشگاه معرض تماشا گذاشت و اجازه داد که موسیقی در راه رشد خود با شتاب پیش برود، بتازد» (ص ۷۶ و ۷۵).

واضح است که مراد نویسنده از «بزرگترین ارکسترها» ارکسترهای غربی است . و بالصراحه می‌گوید سازهای ایرانی را باید برای تماشا در موزه‌ها گذاشت. خوب، نتیجه چه می‌شود؟ سبک و سیاق «چهانبخش پازوکی» و «واروژان» فقید دو باره دنبال می‌شود. و آنها چه می‌کردند؟ همین کاری که نویسنده نویدش را می‌دهد: با ارکسترهای بزرگ، موسیقی ایرانی را اجرا می‌کردند. حتی دراین ارکستره‌ا از سازهای ایرانی مانند ضرب، سه‌تار، تار، کمانچه، نی، و سنتور هم استفاده می‌شد.

می‌بینیم نویسنده «گذشته نگری» کرده نه آینده نگری . زیرا اگر کار از حد فوق هم تجاوز کند، به آثاری که مرتضی حنانه، ایرج گلسرخی، مصطفی کسروی، فریدون فرزانه، و جواد معروفی با ارکستر بزرگ اجرا می‌کرده‌اند می‌انجامد. اینها پس از پایان تحصیلات در غرب (بدیهی‌ست که مبانی موسیقی غرب را می‌آموختند) به ایران می‌آمدند. اگرمی‌خواستند دنبال موسیقی غربی بروند (چنانکه علیرضا مشایخی، علی رهبری، فرهاد مشکاه و دیگران رفتند) چیزی نصیبشان نمی‌شد. زیرا آهنگسازان بزرگ غرب، صلاحیت بیشتری برای افزایش فرهنگ غرب داشتند . لذا آمدند و موسیقی ایرانی را با ارکسترهای بزرگ سمفونیک‌وار اجرا کردند. و این موجی بود که زمانی فراگیر شد، اوج گرفت، وعاقبت سقوط کرد و فراموش شد. می‌بینیم افقی که نویسنده بشارتش را می‌دهد «ناپیدا کرانه» نیست. قبلاً امتحانش را داده و مردود شده است. دلیلش هم کاملاً روشن است: ظرف و مظروف از یک جنس نیستند. آن تفکر است و این شهود. گفتنی ندارد که موسیقی اصیل باید رو به تکامل برود. ولی تکاملش در این نیست که ارکسترهای سمفونیک را به اجرای آن بگماریم. این ساده‌ترین و قضا را دم دست‌ترین راه حل ممکن است. موسیقی اصیل، مشکل بسیار عمیق‌تری دارد: به این شکلی که هست هنوز مدعی نیست که کامل است (گرچه بنده به دلائل فراوانی که جای بحث آن در اینجا نیست، معتقد هستم که کامل است)، و اگر به آن دست بزنیم دیگر موسیقی اصیل نیست.

چاره چیست؟ باید فکر کرد، جستجو کرد. و باز هم جستجو کرد. و این مسئولیت عظیمی‌ست که نه تنها موسیقیدانان، بلکه همهٔ متفکرین ایران آن را بر ذمه دارند.

مؤخره:

شناخت این قلم،از آقای بهراد باشی، فقط از طریق «سلفای موسیقی سنتی ایران»، نیست . جستارهای دیگرش را در موسیقی ستایش می‌کنم و بر شخصیت‌اش ارج می‌نهم. می‌دانم این کتاب را از سر دلسوزی نوشته است. زیرا می‌دانم اهل تفکری‌ست که در بارهٔ هنر مملکت‌اش فراوان می‌اندیشد. اما تنها انتقادی که بر او وارد می‌باشد این‌ست که در مورد گذشته و حال موسیقی اصیل، غیرمسئولانه رای به امحای آن می‌دهد، و در بارهٔ آینده حکمی صادر می‌کند که خود از پیش می‌دانستیم.

همچنان در انتظار نظرات، و راه حلهای تازه‌ای، ازاین عزیز اهل قلم هستیم.

* شایه. ژاک، [و] شالن، هانری، نگره کامل موسیقی، ترجمهٔ پری برکشلی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۶.

* در همه جا، تأکیدها از من است.

* شیل، لیدی، [illegible] لیدی شیل، ترجمهٔ دکتر حسین ابوترابیان، تهران، نشرنو، [illegible] ص ۸۱. همنچنین مقایسه شود با این عبارت «گرترور بل»: «روی لبهٔ پهن پنجره نشسته بودیم که در آهسته باز شد

و مرد ایرانی عباپوش به دورن آمد. با تاری که بدست داشت. آن طرف حوض نشست و نواختن آهنگهای عجیب و ناموزنی را بر سیمهای ضعیف ساز آغاز کرد - نوائی زیر و نالهوار و تمام نشدنی.»
تصویرهایی از ایران، ترجمهٔ بزرگمهر ریاحی، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۳، ص ۰۳۲

* تفاوت سازهای ایرانی و فرنگی، غیر از دلائل فیزیکی و فنی موسیقی، زادهٔ سرشت روحانی‌تری است. مثلاً این نکته بسیار شایان توجه است که همهٔ‌سازهای غربی که از یک کارخانه بیرون می‌آیند یکسان بوده و کوچکترین تفاوتی با یکدیگر ندارند. ولی یک کمانچه و یا یک تار با همهٔ کمانچه‌ها و تارهای دیگری که در دنیا وجود دارد فرق می‌کنند. هیچگاه نمی‌توان دو «تار» و یا دو «کمانچه» پیدا کرد که صدایشان از هر حیث شبیه به هم باشد. ساز ایرانی از این نظر منحصر به فرد است. زیرا به وسیلهٔ ماشین، که با دست ساخته می‌شود، و به همین جهت دارای سرشتی انسانی است.

موسیقی و مدارس

علی‌زاده محمدی



برنامه‌های موسیقی چه درسی و چه فعالیتهای گروهی فوق برنامه در مدارس، به تقویت روحیه و علاقه و انگیزهٔ دانش آموزان کمک می‌کند. موسیقی به عنوان یک تفریح سالم و سازنده می‌تواند بسیاری از انرژیهای مزاحم و احساسهای منفی جوانان را در مسیر سرگرمیهای گروهی و فعالیتهای جمعی، به نتایج مثبتی برساند. یادگیری خواندن، شرکت در فعالیتهای ریتم‌دار، ورزشهای آهنگین، آشنایی با سازها و ساختمان آنها، تعلیم خوب گوش دادن، آشنایی

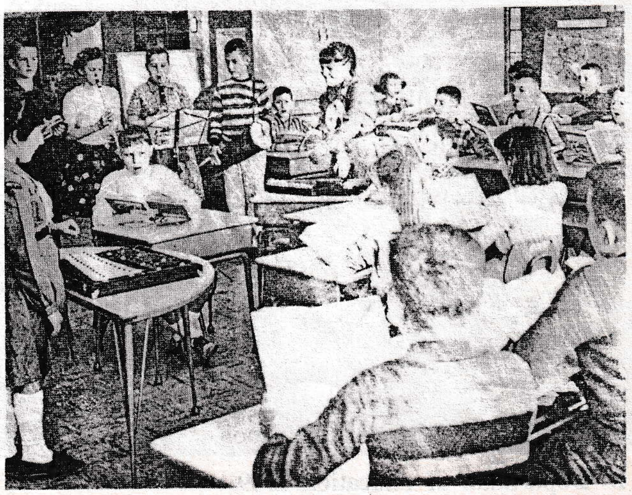
با قطعات موسیقی سنتی و کلاسیک، درک زیباییها و کاستیهای قطعات گفتگو بر سر اصطلاحات و واژه‌های موسیقایی و بسیاری از فعالیتهای دیگر در رشد علائق و انگیزه‌های دانش آموزان تأثیر به سزایی دارد. همچنین این فعالیتها به درک و دقت آنها می‌افزاید.

موسیقی با جنبه‌های جبرانی و برترسازی، انرژیهایی راکد مانده و خمودهٔ دانش آموزان را آزاد و آرام می‌سازد و عامل مثبتی در معنا بخشیدن به علائق و جذابیتهای زندگی جوانان است. فراموش نباید کرد که موسیقی تنها جنبهٔ سرگرمی و یا تفنن ندارد. علم موسیقی بر مبنای علوم فیزیک، ریاضی، روانشناسی و همچنین عواطف انسانی و انگیزه‌های طبیعی استوار است. وجود موسیقی نیاز طبیعت آدمی است. آموزش موسیقی در کلیهٔ مدارس کشورهای پیشرفته رایج و متداول است. تعلیم و تربیت معاصر وجود یک معلم موسیقی در مدارس و یک ساز معتبر برای اجرای کارهای گروهی را ضروری می‌داند. برحسب توزیع نرمال قانون احتمالات در کلاس درس انواع استعدادهای ذهنی و عاطفی وجود دارد که اکثریت دانش آموزان از لحاظ هوشی و عاطفی در سطح متوسطی قرار می‌گیرند. هر دانش آموز با درک و هوش معمولی قادر است که در فعالیتهای موسیقائی و اجرای آهنگهای ریتمیک به‌خوبی موفق باشد و پاسخهای مناسبی بدهد. جذابیت و تأثیر موسیقی طوری است که کودکان مدارس عقب ماندهٔ ذهنی نیز بهترین واکنشها را در هنگام یادگیری توأم با موسیقی از خود نشان می‌دهند.

بسیاری از اختلالات حرکتی و رفتاری را می‌توان با تمرینات ریتمیک سریعتر رفع نمود. امید است که هرچه زودتر ضرورت وجود مربیان موسیقی در مدارس کشور ما احساس شود.

دراینجا به مواردی کلی در رابطه با آشنایی دانش آموزان به موسیقی، اشاره می‌کنیم:

۱- در مدارس و خصوصاً دبیرستانها، وجود گروه کر و آواز ضروری است. در این برنامه می‌توان از افراد مستعد در گروه



پیشرفته و از دیگر دانش آموزان در گروههای مختلف دیگر استفاده کرد. گروه کر باید حداقل توسط یک ساز معتبر همراهی شود. در انتخاب آوازها و خواندن، عواملی چون جنسیت و سن نقش اساسی دارند، هم به لحاظ حجم صدا و هم دشواری جملات.

استفاده از نوار ضبط صوت برای تمرین در خانه مفید است. برای بچه‌های دبستانی سرودها باید بسیار ریتمیک و زیبا با اشعاری کوتاه و آسان انتخاب شوند ولغات اشعار به‌خوبی با ملودیها آمیخته باشد. در کلاس دانش آموزان با دستهایشان می‌توانند شکل ریتم را همراهی کنند تا بهتر در فضای احساسی آن قرار گیرند.

۲- دنبال کردن ریتمها، آمادگی برای شروع، رعایت سکوت، اوجها و فرودها، توجه به نوبت دیگران همه در روحیهٔ جمعی و ارتباط گروهی تأثیر می‌گذارد و در واقع تمرینی برای انطباق اجتماعی دانش آموزان است. این تمرینات برای دانش آموزانی که در روابط اجتماعی مشکلاتی دارند، زمینهٔ مناسبی برای ابراز خود و هماهنگی در گروه است. و برای دانش آموزان خلاق نیز فرصتی برای رشد خود انگیختگیها است. به نظرات این گروه دانش آموزان در اجرای بهتر ومتنوع‌تر سرودها باید توجه داشت. قطعات و سرودهایی که برای اجرا انتخاب می‌شوند باید دقیق باشد و دانش آموزان نیز قواعد و اصول را دقیقاً رعایت کنند. دقت دادن دانش آموزان به برداشت صحیح و علمی از موسیقی، همچنین بررسی جوانب سرود وایجاد فضای احساسی و تخیلی نسبت به حالات عاطفی برای اجرای بهتر حسی آن، ضروری است.

۳- از موسیقی می‌توان دراجرای نمایشنامه‌های مدارس استفاده کرد. می‌توان یک بازی نمایشی، پانتومیم و سایر فعالیتهای گروهی دانش آموزان را با موسیقی توأم کرد. زمانی که دانش آموزان درحال ورزش کردن یا چرخیدن یا کندن زمینی و یا هر بازی دیگری هستند، برای کارها وحرکات آنها می‌توان از آهنگهایی به عنوان الگوی ریتم‌دار استفاده کرد، خصوصاً زنگ ورزش بهترین موقع چنین کاربردی است. دانش آموزان می‌توانند با ریتمی که از طریق ضبط صوت می‌شنوند، حرکات فیزیکی خاصی را ابداع نمایند ویا حالات کاری را به‌طورخود انگیخته نمایش دهند.

۴- از سازهای ریتم‌دار می‌توان در جهت تغییر حرکات بهره برداری نمود. مثلا از ریتم یک طبل یا وسیلهٔ دیگر موسیقی می‌توان در جهت پاسخ به پرسشهایی نظیر سؤالات زیر استفاده نمود:

- چطوری در میان گل و شل راه می‌روی ؟
- چطوری در باغ یک گودال می‌سازی ؟
- وقتی که مجبوری بخوابی درحالی که تلویزیون برنامهٔ



مورد علاقات را نشان می‌دهد چطوری به طبقهٔبالا می‌روی ؟
ـ چند نوع مختلف می‌توانی در اتاق راه بروی ؟
ـ وقتی چشمت به هدیه‌ای می‌افتد چطوری حرکت می‌کنی؟

می‌توان از چند طبل وسیلهٔبازی ساخت که دانش آموزان در وسط آنها راه بروند و هر وقت هرکدام از آنها از طبلی گذشتند ضربه‌ای بزنند و دانش آموزان دیگر بطور ریتمیک ضربه‌های قبلی را دنبال کنند ؛ ویا با طبلها الگوهای وزن و ریتمهای مختلفی را تمرین کنند.

۵ـ معلم موسیقی ضروری است که سازهای مختلف سنتی و کلاسیک را از لحاظ ساختمان فیزیکی و تفاوت صوتی آن برای دانش آموزان روشن کند و پیرامون هرکدام به بحث بپردازد. استفاده از نوارهایی که صدای سازها در آن ضبط شده است، تا حدود زیادی مشکل کمبود ساز را برای درک دانش آموزان آسان می‌سازد.

۶ ـ گفتگو با دانش‌آموزان در مورد سرودها و قطعات موسیقی، ساختن داستان بر مبنای احساسی که از سرود و یا آهنگ دارند، کشیدن نقاشی با تجسم حالات قطعات و تخیلاتی که به ذهنشان می‌رسد.

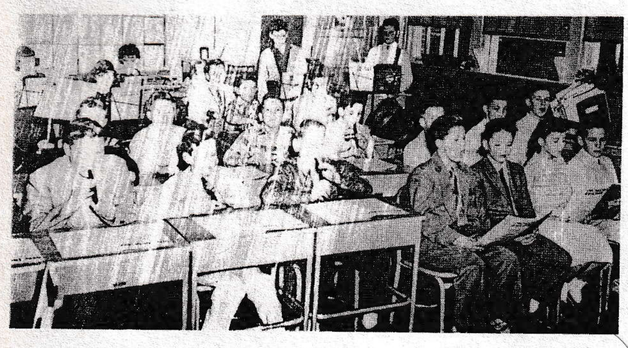
۷ـ با موسیقی می‌توان تجسم کودکان دبستانی و کودکستانی را نسبت به اشیاء و اعضاء بدن افزایش داد، جهت‌ها را بطور ریتمیک برایشان ذهنی کرد و به آنها الگو داد که با شنیدن هر صدایی که ایجاد می‌کنیم به جهتی حرکت کنند و گامهای خود را تند و کند کنند، به اطراف بپرند و یا روی پنجه راه بروند و شیوه‌های ابداعی دیگر.

۸ ـ وقتی دانش‌آموزان ریتمی را در کلاس آموختند، در خانه می‌توانند نمونه و الگوهای مشابهی را از میان نوارهای موجودشان شناسایی کرده و برای بررسی به کلاس بیاورند.

۹ـ دانش‌آموزان می‌توانند واژه‌ها و اصطلاحات خاص موسیقی را که بیانگر چگونگی شدت، سرعت و حالات اجرای نتها و قطعات هست را از طریق شنیدن بیاموزند و یا بطور عملی مشاهده کنند. دانش‌آموزان بتدریج باید زیبایی یک قطعه را درک کنند و دربارهٔ چگونگی آن صحبت نمایند، اینکه چه سازهایی در آن شرکت دارند و چگونه با همدیگر ترکیب می‌شوند و خطوط ملودیهایی که به گوش می‌رسند را مشخص کنند. شناسایی دستگاههای ردیف موسیقی ایرانی از طریق تفسیر حالات آن ضروری است.

۱۰ ـ دانش‌آموزان علاقمند برای یادگیری ساز، به مراکز آموزش تخصصی راهنمایی شوند.

۱۱ ـ بعضی از دانش‌آموزان مستعد و علاقمند هستند که سازهای ابتدایی و ساده و حتی تفریحی بسازند. آنها می‌توانند

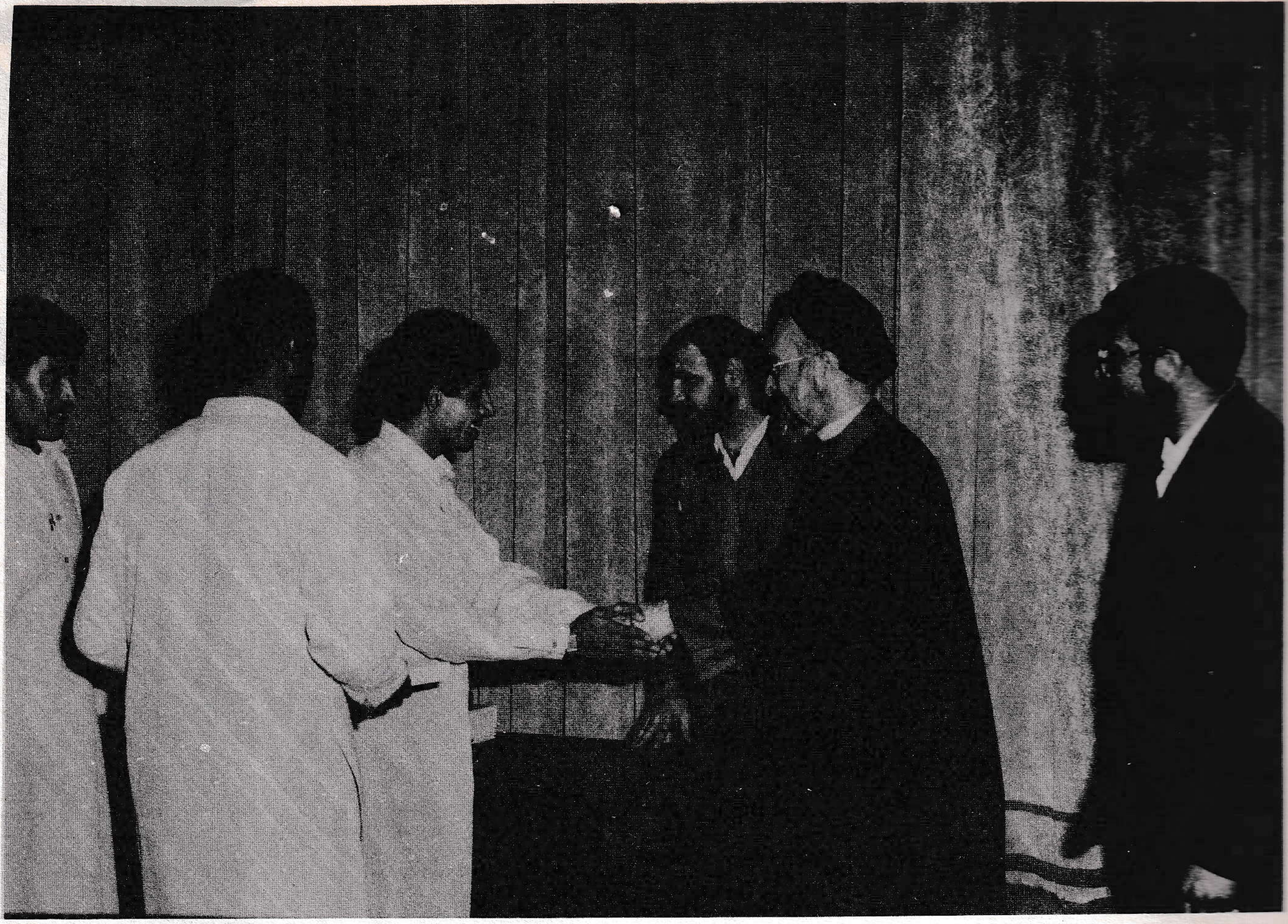


وسایل مختلف با صداهای مختلف ساخته و تأثیر ساختمان فیزیکی وسیله را در صدای تولید شده توضیح دهند. ساختن طبل و سنتورهای ابتدایی و کمانچه با وسایل ابتدایی که در اختیار دارند، به ذوق آنها کمک می‌کند. بچه‌ها می‌توانند با تعداد لیوان آب صدا تولید کنند و در مورد تأثیر مقدار آب موجود در هر لیوان و ضخامت لیوانهایی که بر روی کیفیت صدا و بلندی آن اثر می‌گذارند صحبت نمایند. یا با قوطی، سطل، چوب و سیم بطور ابتکاری تجربیاتی داشته باشند.

کلام آخر اینکه در کشور ما مربی و معلم موسیقی بسیار کم است. لازم است حداقل در هر ناحیهٔآموزش و پرورش چند مربی موسیقی متمرکز باشند تا بتوانند از امکانات دانش‌آموزان و والدین و نزدیکان آنها با موسیقی آشنایی داشته و سازهایی در اختیار دارند، بهره گیرند.

پانویس

1- Music in our Maryland School
2- Departman of education 1959



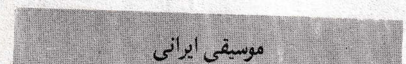


موسیقی در صحنه

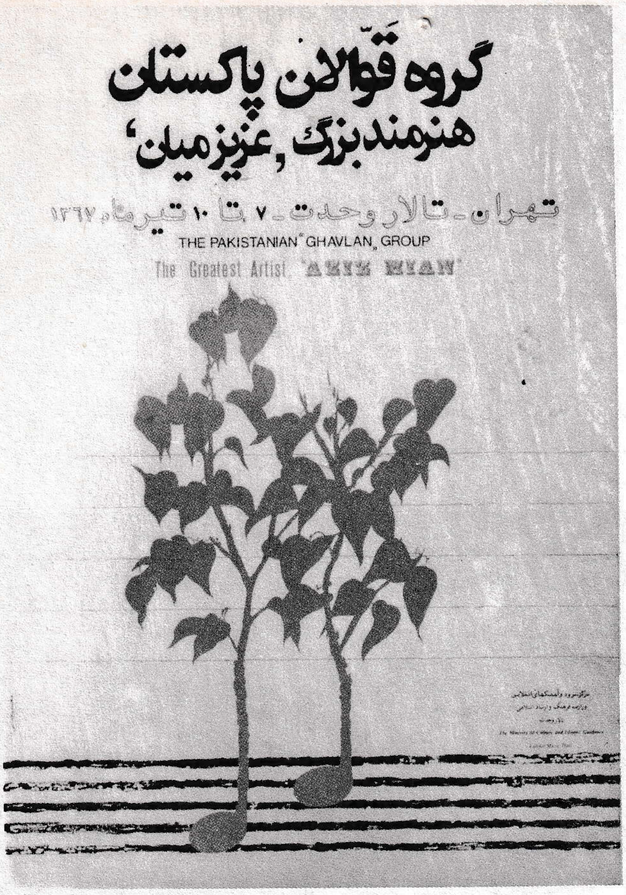
عباس معروفی

به روایت عکس، پوستر، بروشور

انجمن موسیقی در طی دو سال گذشته، یعنی پس از سومین جشنوارهٔ موسیقی فجر (۱۲ الی ۲۲ بهمن ۶۶) پر بارترین فصل موسیقی ایران را در فاصلهٔ دو سال رقم‌زده است. جشنواره‌ها خود عملاً یک کنگرهٔ بزرگ سراسری به حساب می‌آیند و آهنگسازان، نوازندگان و خوانندگان سراسر کشور در آن حضور می‌یابند، اما علاوه بر اینها انجمن موسیقی ایران ـ بیشتر در تالار وحدت ـ تمامی موجودیت موسیقی ایران را به صحنه آورده است. آنچه در این بخش می‌آید به روایت پوستر، بروشور، عکس ـ و بدون شرح ـ خود گویای تلاش خواهد بود. تلاش هنرمندان، مسئولین و مردم:



تنبور نوازان باختران
سرپرست گروه: کیخسرو پورناظری. تکنوازی سید خلیل عالی‌نژاد. آواز سید جلال محمدیان.
(۳۱ خرداد الی ۴ تیر ۱۳۶۷)





قوالان پاکستان
با هنرمندی عزیزمیان (۷ الی ۱۰ تیر ۱۳۶۷)





ارکستر سمفونیک تهران
با آثاری از: موتزارت، بتهوون، خاچاطوریان و اسمتانا
رهبر ارکستر: نادر مرتضی‌پور. (۱۳ الی ۱۷ تیر ۱۳۶۷)

کنسرت گروه شیدا و عارف

سرپرست و آهنگساز: حسین علیزاده



الف) آواز شهرم ناظری، تکخوان بیژن کامکار. (۲٤ الی ۲۶ آبان ۱۳۶۷)





کنسرت گروه شیدا و عارف
ب) آواز صدیق تعریف، تکخوان بیژن کامکار. (۲۹ مهر الی ۱ آبان)

شب اول: محمد رضا شجریان، جلال ذوالفنون.



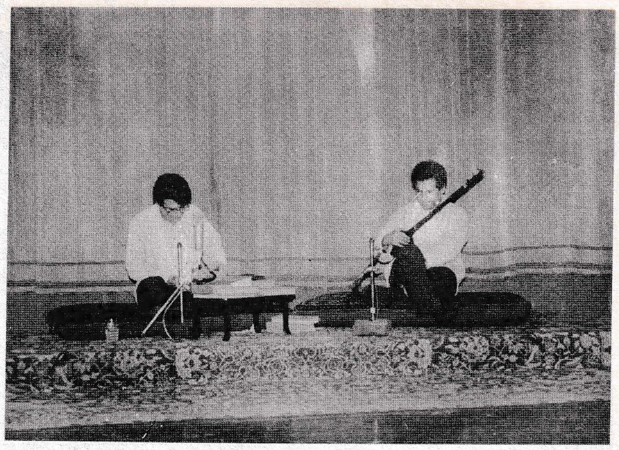


بداهه خوانی و بداهه‌نوازی
(۲۸ الی ۳۰ آبان ۱۳۶۷)

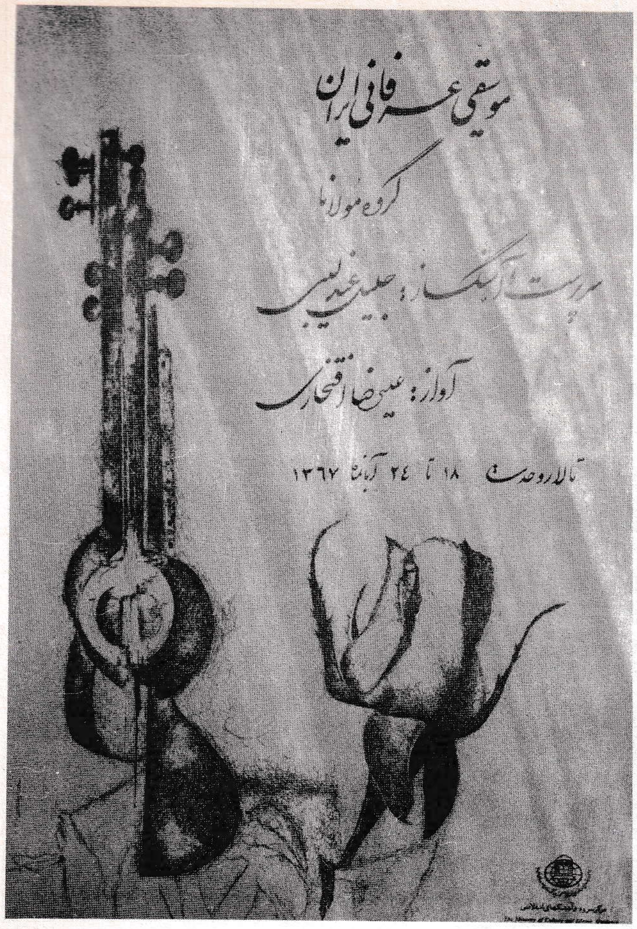


شب دوم: محمد رضا شجریان، محمد موسوی.





شب سوم: محمد رضا شجریان، داریوش پیرنیاکان.



ار کستر سمفونیک تهران

مراسم افتتاح و اختتام چهارمین جشنوارهٔ موسیقی فجر با آثاری از: حشمت سنجری، پازوکی، علی رحیمیان، کارل ماریافون وبر، موسورگسکی، خاچاطوریان، فکرت امیروف.

رهبر ارکستر: حشمت سنجری. (۱۲ الی ۲۲ بهمن ۱۳۶۷)





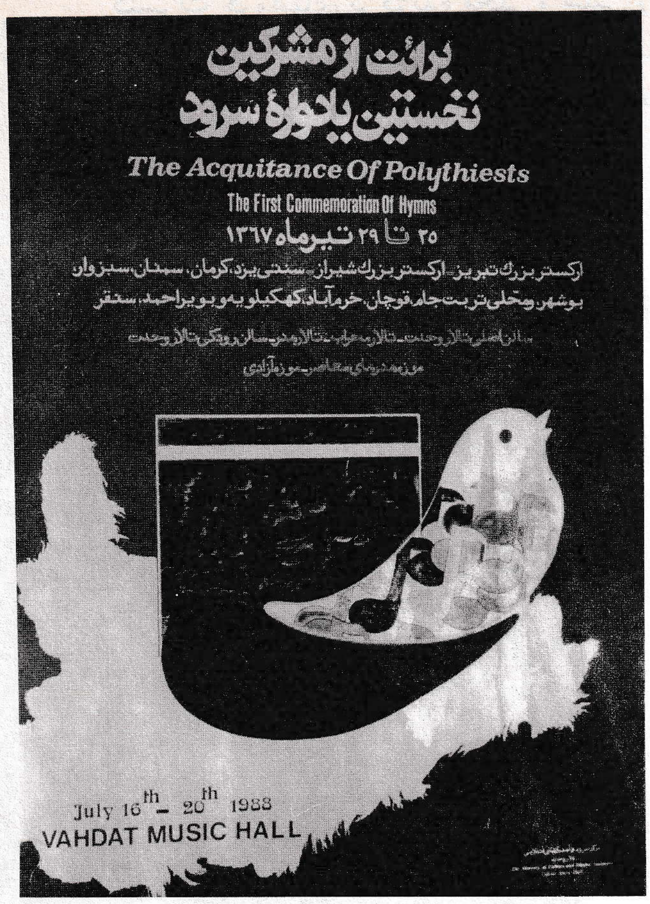
ار کستر سمفونیک تهران

آهنگسازان: هوشنگ کامکار، علی رحیمیان. رهبر ارکستر: ارسلان کامکار و ابراهیم نظری. تکخوان‌ها: بیژن کامکار، مهرداد کاظمی. (۵ الی ۶ آبان ۱۳۶۷)



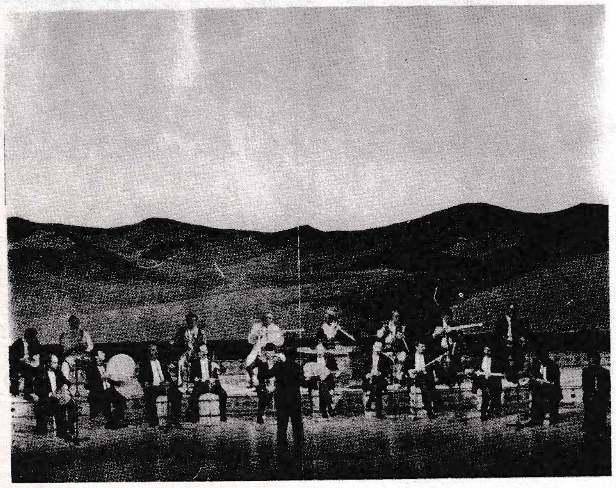
چهارمین جشنوارهٔ موسیقی فجر

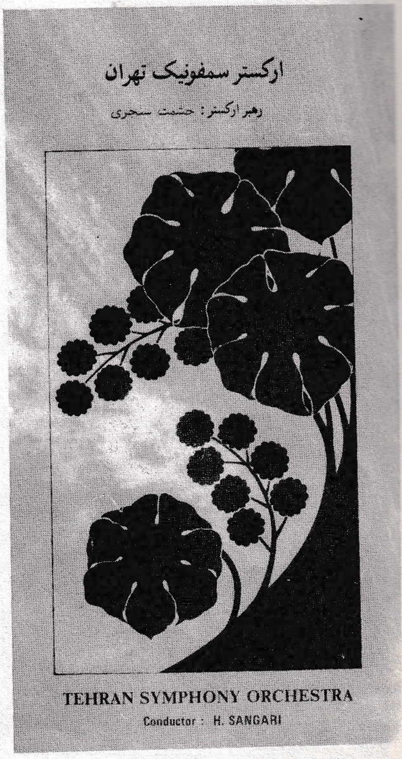
این جشنواره با حضور بیش از پنجاه گروه سنتی و محلی از سراسر ایران برگزار شد. در این جشنواره استادانی چون مرتضی حنانه، داریوش صفوت، کریم گوگردچی، فریدون شهبازیان، علی تجویدی و محمد رضا درویشی به عنوان داوران جشنواره حضور داشتند. حضور ششصد هنرمند از سراسر ایران شاید بزرگترین گردهمایی موسیقدانان، آهنگسازان، نوازندگان و خوانندگان در تاریخ موسیقی ایران بوده باشد.

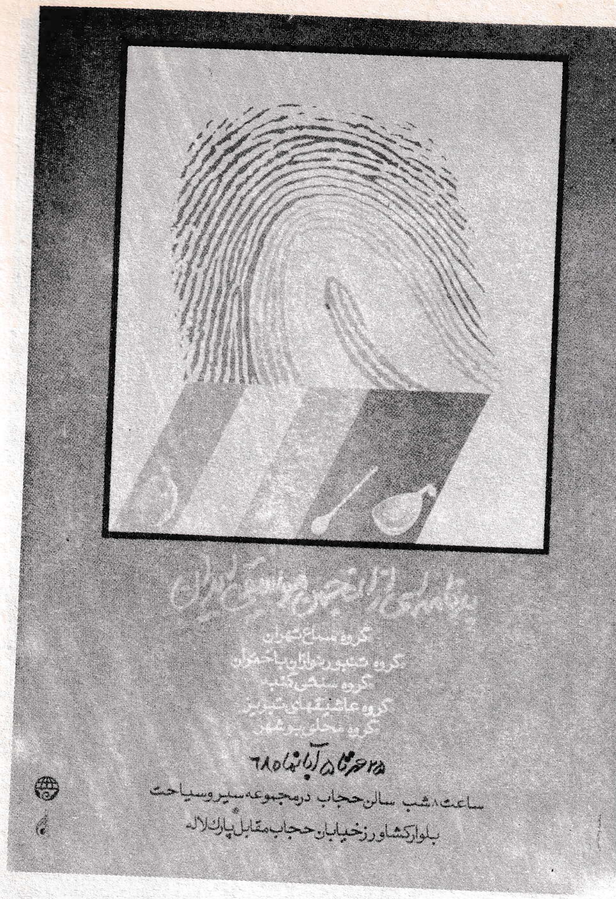


انجمن موسیقی ایران در سال ۱۳۶۸ برنامه‌هایی بدین شرح اجرا نمود:

۱ - گروه مولانا در فستیوال جادهٔ ابریشم ژاپن سرپرست و آهنگساز: جلیل عندلیبی. آواز علیرضا افتخاری. این گروه همراه با رامیز قلی‌اف و هابیل علی‌اف از شوروی و چند نوازندهٔ معروف از چین ۳۸ برنامه در ۲۵ شهر ژاپن اجرا کردند.

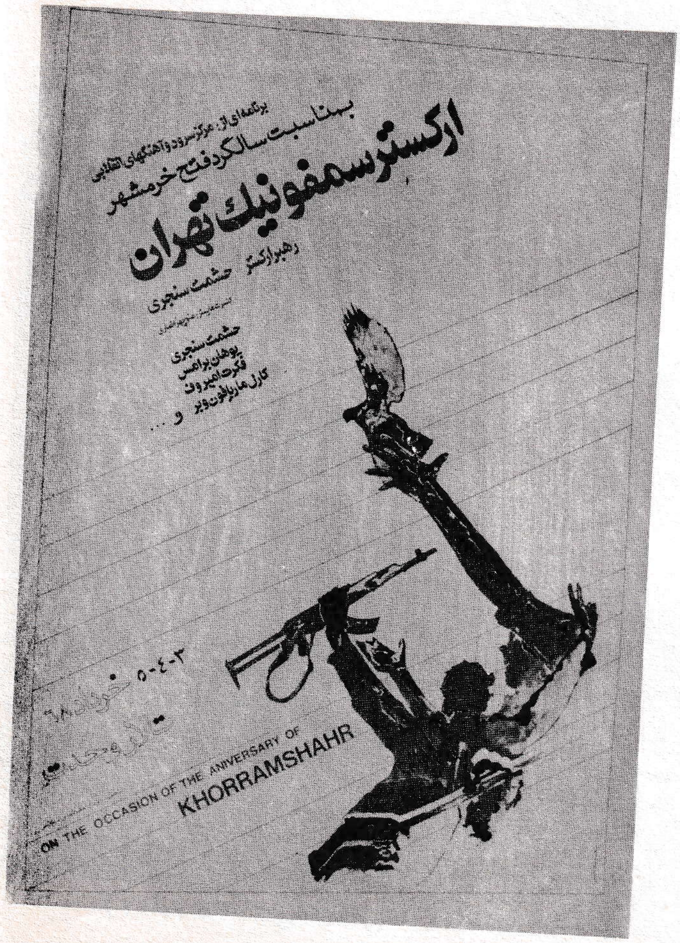






کنسرت گروههای برگزیدهٔ محلی و سنتی (در سالن ورزشی حجاب) با شرکت گروههای سنتی سماع تهران، سنتی گنبد، تنبورنوازان باختران (باباطاهر)، محلی بوشهر و عاشیقهای تبریز. (۲۵ مهر الی ۵ آبان)

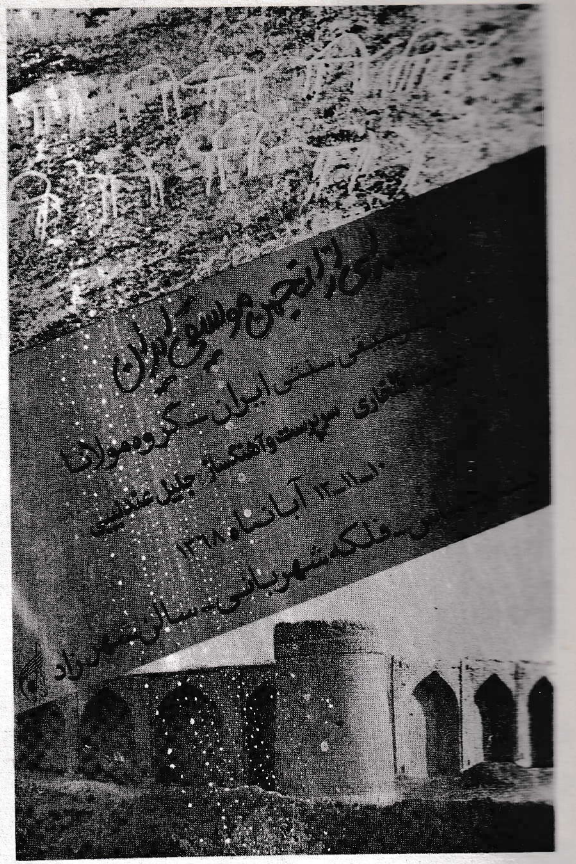


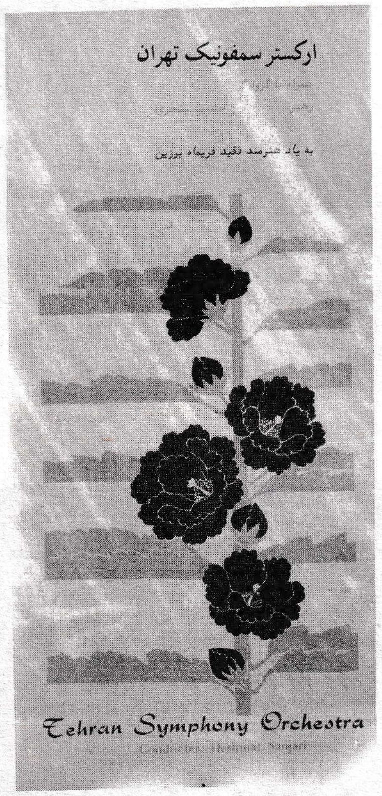




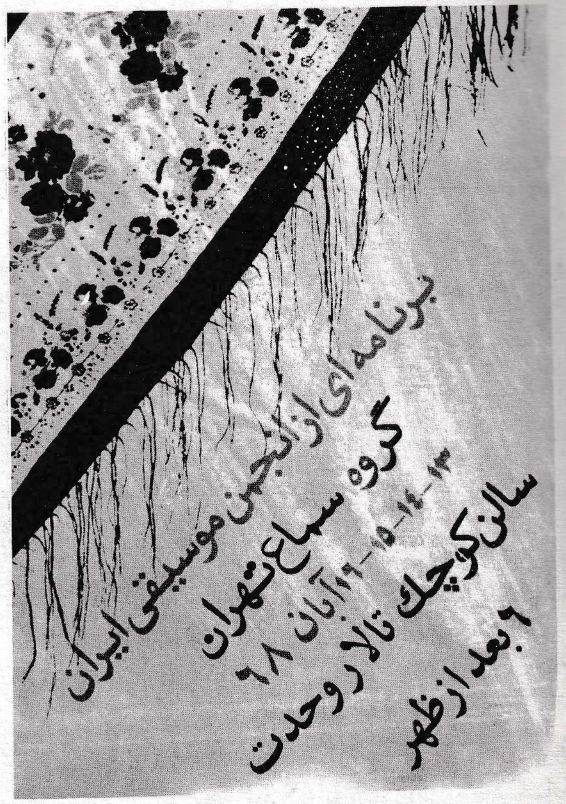
کنسرت گروه مولانا در خرمشهر (به‌مناسبت سالگرد آزادی خرمشهر)
آهنگساز: جلیل عندلیبی. آواز علیرضا افتخاری. (۲ الی ۵ خرداد)



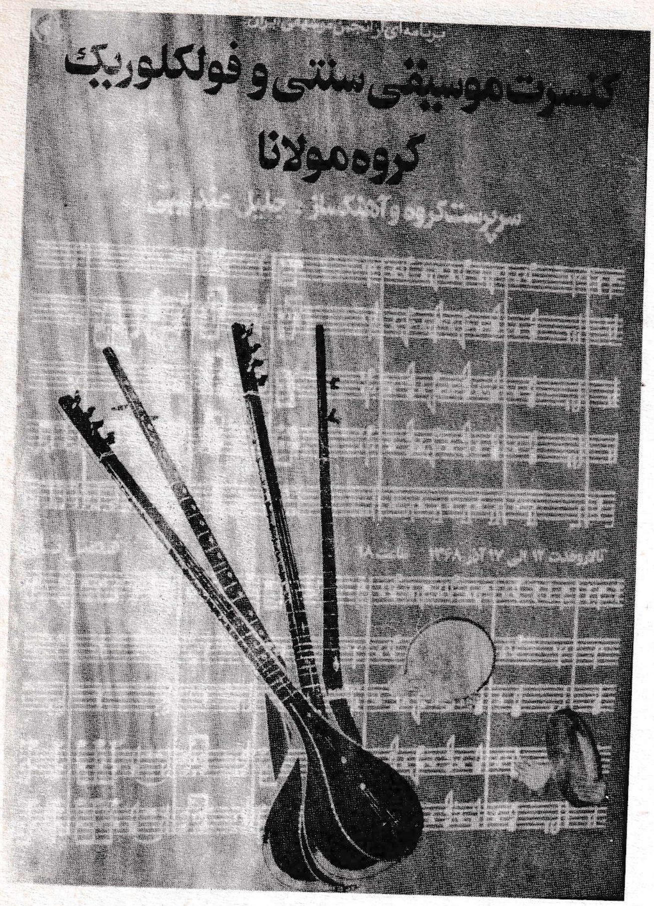




ارکستر سمفونیک تهران
با آثاری از: یوهان برامس، پی‌یترو ماسکانیی، دورژاک و محمد علی شکوهی.
رهبر ارکستر: حشمت سنجری. (۲۴ الی ۲۹ آبان)

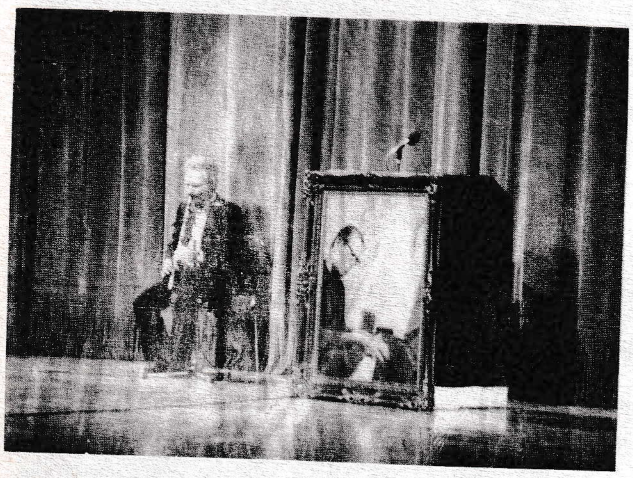


کنسرت گروه سماع تهران (در تالار وحدت)
آهنگساز و سرپرست: جواد ضرابیان. آواز رضا رضایی.
(۱۴ الی ۱۷ آبان)





کنسرت عاشیقلار (در تالار وحدت) سرپرست گروه: محمد خلیلی. (۵ الی ۸ آذر)



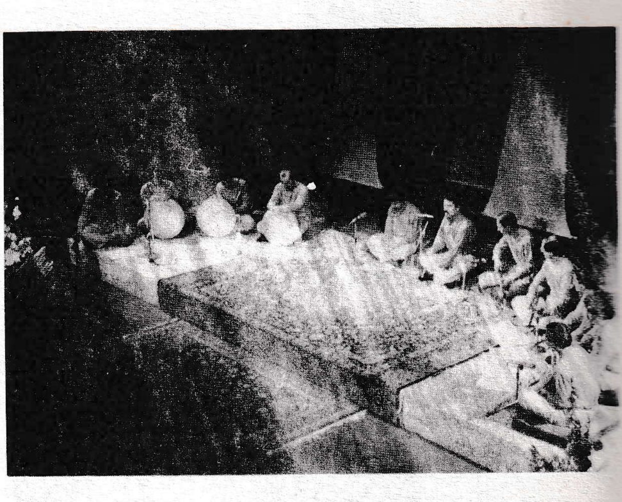


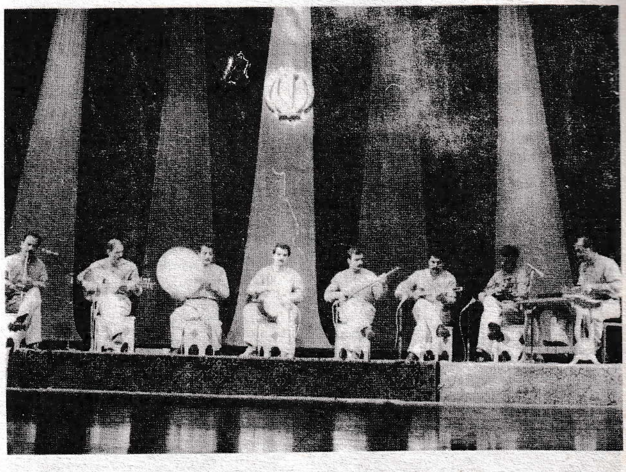
بزرگداشت موسیقیدان بزرگ زنده یاد مرتضی حنانه

الف) ارکستر سمفونیک تهران، با آثاری از استاد حنّانه.
رهبر ارکستر:
حشمت سنجری.
تکنوازی نی، محمد موسوی. (۹ آذر)

کنسرت موسیقی سنتی و فولکلوریک، گروه مولانا

آهنگساز: جلیل عندلیبی. آواز بهروز توکلی. در این برنامه جلیل عندلیبی نغمه‌های فولکلوریک را دستمایهٔ کار خود قرار داده بود، فصل تازه‌ای را در موسیقی ایران آغاز کرد. (۱۲ الی ۱۷ آذر)



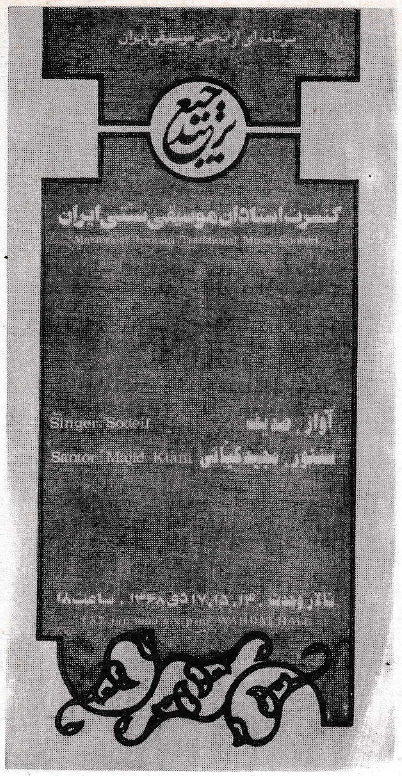






کنسرت اساتید موسیقی ایران

با حضور جلیل شهناز، علی اصغر بهاری، فرامرز پایور، محمد موسوی، محمد اسماعیلی و آواز شهرام ناظری. (۲۲ الی ۳۰ آذر)





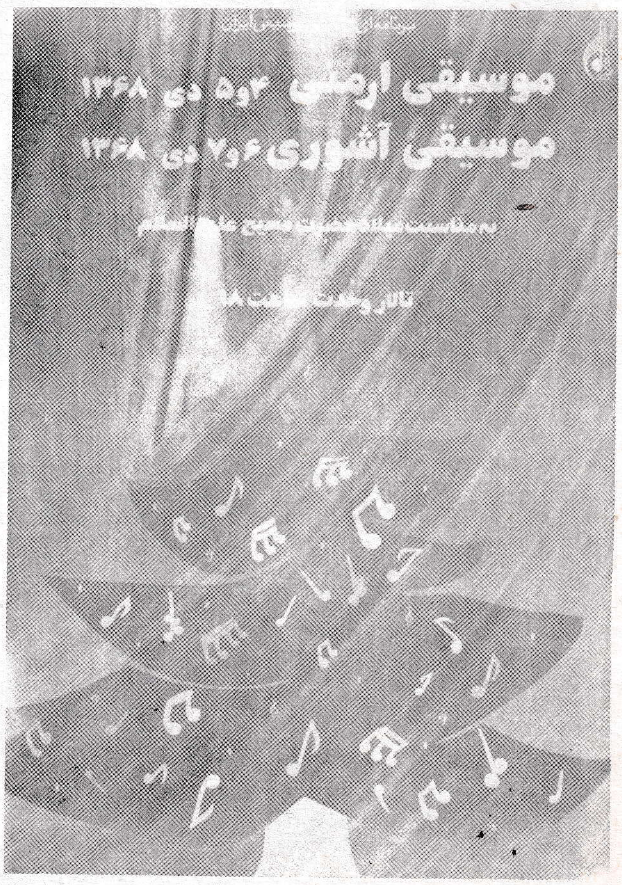
کنسرت استادان موسیقی ایران

با آواز صدیف و تکنوازی سنتور مجید کیانی، این برنامه تحت عنوان ترجیع‌بند اجرا شد. (۱۳ الی ۱۷ دی)

کنسرت موسیقی آشوری - ارمنی

سرپرست: رامان بت اوشانا. (۴ الی ۷ دی)





عارف، و لزوم یک بررسی دقیق‌تر

(۱۲۵۹ - ۱۳۱۲/۱۱/۱)

سیدعلیرضا میرعلی‌نقی

چهرهٔ عارف قزوینی، در سه عرصه نمایان و درخشان است. عرصهٔ سیاست، عرصهٔ شعر و عرصهٔ موسیقی. که گاه این دو آخری با یکدیگر ترکیب و تلفیق شده، و تصانیف وی را که مسبب اصلی شهرت عارف و محبوبیت اوست پدید می‌آورند. محبوبیتی که بنظر نمی‌رسد هنوز هم دربین اهل موسیقی نقصان پذیرفته باشد، پدیده عارف که مرکب از شخصیتی با چند استعداد درخشان و حساسیت خاص بود، در دورهٔ تاریخی خویش، هویتی ویژه یافت و در زندگی و آثارش تأثیر خود را گذاشت. در این پنجاه سال اخیر، عارف از بحث‌انگیزترین افراد در میدان هنر و سیاست بوده و نوشته‌های فراوان درباره‌اش نوشته شده است که همهٔ آنها در یک سطح نیستند. اما بیهوده است اگر بخواهیم آثار موسیقی عارف را از روی نمودهای ظاهری شخصیت او و موضع گیری‌های ناپخته سیاسی ـ عقیدتی‌اش بسنجیم. چنین کاری، ما را دچار اشتباهاتی خواهد کرد که بعضی دیگر حدود سی سال پیش مرتکب شدند؛ و تنها حاصلش آن بود که همان اشخاص، شخصیت عارف را بدون شناخت عمیق آن محکوم کنند و برای عرض ارادت به او، تصانیفش را بصورت مسخ‌شده و بی‌روح اجرا کنند. کاری که عارف خود از آن بشدت در رنج بود. در این چند سال اخیر به همت تنی چند از موسیقیدانان خوب معاصر، بعضی تصانیف او اجرا شده است. اما جای یک تحقیق مدون مکتوب که براساس مدارک و اسناد و ازلحاظ هنری در چارچوب موسیقی سنتی باشد، درمیان کتابهای موسیقی ما بشدت خالی است.

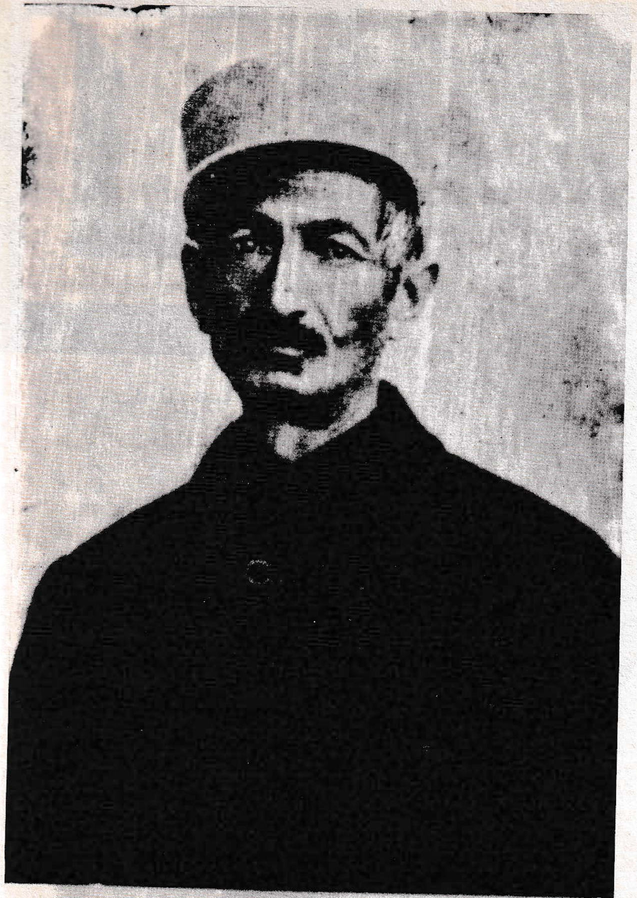
عارف در زمان کودکی نزد روحانیون بزرگ موسیقی‌شناس و خوشخوان دورهٔ خویش به تحصیل آواز پرداخت و خود از حنجره‌ای داودی برخوردار بود. آثارش نموداری از نوعی ذوق و حساسیت شدید موسیقایی بود. ازطرفی به‌علت قریحه شاعری و سابقه در این امر، به خلاف بعضی خوانندگان دورهٔ خویش، شعرشناس نیز بود و موارد کاربرد درست شعر در موسیقی و فن تلفیق را خوب می‌شناخت. اصول و مبانی‌ای را که ازطریق تحصیل و تعلیم آواز در مقولهٔ تلفیق فرا گرفته بود، در تصنیف‌سازی‌هاش بکار برد و آثار جاودانه‌اش را آفرید. باید دانست که آشنایی با

یکی از ناراحتی‌های عارف در زمان حیاتش، بدخواندن و اشتباه خواندن آثارش توسط اشخاص دیگر بود. این تصانیف که دقیقاً در چهارچوب موازین موسیقی سنتی بودند، با اندک بی‌توجهی به ظرایف و دقایق اجرایی‌شان، از حالت اصلی خارج شده و خراب می‌شوند. تنها کسانی که با او معاشر بودند و صورت اصلی تصانیف را از خود فرا گرفته بودند می‌توانستند راویان معتبری برای آنها باشند. مانند عبدالله طالع همدانی (شاعر و نوازنده)، عبدالله دوامی (موسیقیدان) و مرتضی‌خان نی‌داود (نوازنده و آهنگساز). به‌نظر می‌رسد صحیح‌ترین اجراهای موجود از تصانیف عارف، صفحات استاد مرتضی نی‌داود همراه با آواز قمرالملوک وزیری باشد که در زمان حیات خود عارف ضبط شده و احتمال انحراف از صورت اصلی‌شان بعید بنظر می‌رسد.

و بالاخره، طبق اسناد موجود عارف نخستین کسی است که برضد یورش جریان غرب‌زدگی در موسیقی ایران علم مخالفت برداشت و با بیانی موثّر و منطق رسا و صراحت درخشان، خطر را هشدار داد. او که خود همواره در فکر پیشرفت موسیقی ایران بود، با شامهٔ حساس و طبع عاقبت‌اندیش خویش، وقوع خطر را احساس کرد و با درج مقاله‌ای در همان ادوار، صدایش را برای نسلهای بعد محفوظ نگهداشت ؛ و حال می‌بینیم که چقدر گفته‌های او درست بوده است. (قسمتی از این مقاله را دکتر باستانی پاریزی در کتاب ناس هفت‌بند خود نقل کرده است).

او کسی بود که درعین برخورداری از موهبت‌های گوناگون برای کسب موارد مطلوب مردمان دیگر، همواره صریح و صدیق، شجاع و تنها و دردمند و تهیدست ماند و به عقاید خویش، چه درست و چه غلط، صادقانه پافشاری کرد. باوجود تمام حرفها، او هنوز ناشناخته مانده و باید بررسی عمیق‌تر و دقیق‌تری از زندگی و بخصوص آثارش به‌عمل آید، تا حقیقت مطلب روشن شود.





شعر و موسیقی برای ساختن یک تصنیف کافی نیست ؛ بلکه باید از عهدهٔ تلفیق آنها و خلاقیت در فرم تصنیف هم برآمد و این خود کاری است که استعداد و تخصص علیحده می‌طلبد و از موارد نادری است که کسی بتواند همانند عارف و مرحوم علی‌اکبر شیدا چنین باشد. عارف، تصنیف را که در آن زمان، نوع بی‌اهمیتی از اجرای موسیقی بود، اهمیت بخشید و با تعهد به مضامین اجتماعی، آن را از گروه تعلق مجالس مخموران رهانید. باید دانست که در آن زمان، تصنیف شکل امروزی خود را نداشت. اکثراً کوتاه، کم‌وسعت و دارای اشعار نازل و کم‌قدر بود. عارف برطبق احساسی که از نیاز زمانه داشت، در تکمیل این فرم موسیقی، کوشید تا درعین حفظ اصالتها، آثاری بدیع و موثّر پدید بیاورد. بعد از او، درویش خان به‌اتفاق ملک‌الشعرای بهار نیز تصانیفی خوب و دلکش ساختند اما لطف و مرتبه کارهای عارف را نداشت.

تلفیق شعر و موسیقی در آثار عارف چندین بار از سوی اصحاب مکاتب نوین در موسیقی ایران مورد ایراد و انتقاد قرار گرفته است. باید متذکر شد که تصانیف عارف و اشعار آن از نوعی تلفیق برخوردار هستند که مطابق اصول زیبایی‌شناسی خاص موسیقی سنتی است و در منطق خاص آن، جا می‌افتد. تکرار کلمات، تکیه‌ها و لغات خاصی که ظاهراً زائد بنظر می‌رسند (مثل حبیبم، عزیزم و...) همگی با دقت و سلیقه انتخاب شده‌اند.

سخنرانی

...س شجاع‌الدین میرطاوسی

رئیس مرکز سرود و آهنگهای انقلابی
در مراسم چهارمین جشنوارهٔ موسیقی فجر

ای فجر طلوع دلنوازت نازم   جمهوری و صبح سرفرازت نازم
از خون جوانان وطن سر زده‌ای   برقلهٔ اسلام فرازت نازم

با سلام به امام امت

و با سلام به ارواح طیبه شهدای انقلاب اسلامی و با عرض خیرمقدم به شما حضار محترم، خدای را سپاس که در سایه لطف و نیایش، نهال نوپای جمهوری اسلامی ده ساله شد. ده سال پر بار که با تحولی عمیق در همه جوانب، بخصوص در فرهنگ و هنر توأم بود.

تحول در موسیقی با آغاز پیروزی انقلاب و حتی می‌توان گفت پیش از آن آغاز شد. آن زمان که سیل مردم مسلمان ایران خوابگه طاغوتیان را درهم کوبید، موسیقی ایران انقلابی شکل گرفت.

همسرایان خشمگین از ظلم طاغوت در کوچه و خیابان با فریادهای موزون مرگ برشاه، شهیدان زنده‌اند و دهها و بلکه صدها سرود، شعار و کلام آهنگین چارچوب اصلی موسیتی انقلاب را پایه‌گذاری کردند. و بدون اینکه خود لحظه‌ای، درنگ کنند تحولی عمیق را در موسیقی پدید آوردند و آنرا به سمتی سوق دادند که امروز شاهد آن هستیم.

با پیروزی انقلاب اسلامی نگرش مسئولین به موسیقی نگرشی از روی اعتقاد و مبتنی بر آن بود و همین نگرش در نخستین گام به حذف موسیقی مبتذل انجامید.

در شرایطی که ضد انقلاب ما را ضد هنر و ضد موسیقی معرفی می‌کرد شایعات و جوسازی و اخلال گری‌هایشان برعلیه جمهوری اسلامی نتوانست مسئولین را از پای بیاندازد و ما که موسیقی را به عنوان یک اصل مسلم هنری و حرکت‌آفرین می‌دانستیم همگام با مردم و همصدا با رزمندگان و همراه با هنرمندان متعهد به اصالت‌ها و سنتها ارج نهادیم. کوشیدیم در موسیقی با بکار بردن زبانی ساده‌تر و طبیعی و همه فهم راههای تازه‌ای را بروی مردم بگشائیم تا بتوانند از طریق موسیقی به بسیاری از مسائل و موضوعات دست یابند. فی الواقع موسیقی وسیله‌ای شد جذاب برای دریافت اطلاعات سیاسی، اعتقادی، فرهنگی و ادبی و حتی در مواقعی علمی.

تلاش ما این بود و هست که مردم باور کنند که پس از پیروری انقلاب اسلامی دیگر موسیقی نه یک وسیله صرفاً تفریحی و سرگرم کننده

بلکه وسیله‌ای است که هنرمند با ایجاد ارتباط سالم با مخاطبانش آنها را به حرکت سازنده وامی دارد.

با این بینش به موسیقی انقلاب توجه کردیم و با یک نگاه به پشت سرمان و مقایسه با آنچه در گذشته بوده خواهیم دید که در ده سال گذشته تا چه حد موفق بوده‌ایم.

در یک مقایسه ساده تولیدات موسیقی قبل و بعد از پیروزی انقلاب مشاهده می‌کنیم که در طول دههٔ اول انقلاب علیرغم همهٔ محدودیتها و مشکلات که حتی جای ذکر آن در این محفل نیست قریب به پانصد ساعت سرود و آواز تولید شده و حال آنکه در فاصله بین سالهای ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۷ یعنی مدت ۲۷ سال مجموعاً هشتصد ساعت از همین نوع موسیقی در برنامه‌های گلهای رنگارنگ، جاودان ــ شاخه گل و غیره تولید و ضبط شده است و این در شرایطی بوده که موسیقی در نظام گذشته جهت خود را پیدا کرده و از طرف دیگر هیچ محدودیتی هم در کار نبوده است. ضمن اینکه تعدد خواننده، نوازنده و آهنگساز از امتیازهای مهم دیگری در طول آن ۲۷ سال است.

موفقیت ما که در شرایطی سخت و با ایثار هنرمندان زحمتکش کشورمان در طول ده سال به دست آمده همگان را در سراسر گیتی به حیرت واداشته و در این میان دشمنان اسلام که در طول دوران انقلاب به دلیل هجومشان چه در جبهه‌های جنگ و چه در بنگاههای سخن‌پراکنی، قصد داشتند به فرهنگ و هنر کشور ضربه وارد کنند و با تولید موسیقی مبتذل قصد منحرف کردن اذهان جوانان را کرده بودند، ناکام ماندند و حضور موفقیت‌آمیز گروههای موسیقی سنتی ایران در کشورهای مختلف به خصوص در یک سال اخیر چنان موفق بوده است که دشمنان را نیز به تحسین واداشت.

و من با سربلندی مژده می‌دهم که دیگر این ما هستیم که ضمن تأمین نیازهای داخلی به موسیقی در حد نسبتاً مطلوب به صدور این هنر برای خارج از کشور بخصوص برای ایرانیان خارج مبادرت کردیم و براساس آمار به دست آمده درصد فروش نوارهای ایرانی در خارج کشور بسیار بالاست.

امروز پس از گذشت ده سال از پیروزی انقلاب و پشت سر گذاردن مراحل مختلف و دگرگونی، موسیقی راه خود را یافته و موسیقی مبتذل در طول این دوران رفته رفته رنگ باخته است و مردم ما امروز موسیقی سالم و مبتذل را تشخیص داده و ابتذال دیگر در بین آنان متاع مورد قبولی نیست.

مرکز سرود و آهنگهای انقلابی نیز در چهار جشنواره گذشته و در یادوارهٔ برائت از مشرکین و همچنین اجراهای متعدد موسیقی سنتی و محلی و کلاسیک تلاش کرده است که قداست این هنر والا را حفظ کرده، از پرتگاه ابتذال و مطربی مصون بدارد. و هنرمندان کشور که آفرینندهٔ این هنرهای بی‌نظیر هستند با برخورداری از امکانات موجود آثار خود را عرضه نمودند. هنرمندانی که در رژیم گذشته پشت خط مانده بودند و به دلیل

تعهد، هنر خویش را در مراکز غیرفرهنگی بکار نگرفته بودند توانستند در این دهه ذوق خویش را بکار گیرند و لطیف‌ترین، انسانی ترین و با محتواترین آثار خود را به ظهور برسانند.

موسیقی سنتی ایران که ظرافت آن اگر هم تراز مینیاتور و خاتم کاری نباشد کمتر نیست و در گذشته می رفت که جای خود را به موسیقی پاپ و جاز بدهد مجدداً احیاء شده و امروز کلاسهای موسیقی اصیل پر از شاگردانی است که با شوق بی حدی آموزش می بینند و کارگاههای سازسازی نوبت‌های حداقل یکساله می دهند. در چنین جو مساعد و امیدوار کننده‌ای جشنواره‌های موسیقی دههٔ فجر از سال ۱۳۶۴ هر سال پر بارتر از سال پیش به نتایج امیدوار کننده‌ای دست می یابد.

در سومین جشنواره در سال پیش از هفده گروه بهره گرفتیم و در یادوارهٔ برائت از مشرکین در تابستان گذشته از بیست گروه و اینک در چهارمین جشنواره که به یمن ده سال حاکمیت نظام الهی در کشور برپا شده بیش از چهل گروه ممتاز محلی و سنتی.

در این دهه حضور بیش از چهل گروه موسیقی سنتی و محلی در تهران و همین تعداد در دیگر شهرها و اجراهای متعدد در بیش از پنجاه تالار پاسخ به ندای مردمی است که مشتاق یافتن اصالتها و درصدد آشنایی با فرهنگ نواحی مختلف جمهوری اسلامی ایران هستند.

امروز هنرمندان زحمتکش، متدین و انقلابی کشورمان با همکاری مرکز سرود با تمامی احساس و عواطف انسانی و اسلامی در صف مردم مشتاق و آگاه لوحهٔ بزرگترین کنگره موسیقی ایران را امضاء کردند.

امروز هنرمندان متعهد ما این رزمندگان عرصه هنر و اندیشه با بینشی الهی و توان هنری قابل تقدیر از فرصتی که در سایهٔ انقلاب اسلامی به دست آورده‌اند و با روشن نگاه داشتن اندیشه‌های خود با انوار پاک الهی برظلمت ابتذال فائق آمده و هنر موسیقی که نقش مؤثری در هدایت افکار عمومی دارد میرود تا به دست این عزیزان هنرمند جایگاه واقعی خود را بیابد و در این راستا هنرمندان موسیقی شرکت کننده در جشنواره سرود و آهنگهای انقلابی همگام با مردم بزرگ ایران در جشنهای دههٔ انقلاب شرکت کرده و با ارائه هنر خویش توانستند گامی هر چند کوچک بردارند بیش از چهارصدوپنجاه هنرمند در چهل و شش گروه در یازده تالار عمومی و حدود چهل تالار نهادها، ارگانها، کارخانه‌ها، بیمارستانها و غیره و چهارصدوشصت‌وشش اجرا صبح و بعدازظهر برگزار کردند و براساس آمار تقریبی بیش از چهارصدوبیست هزار نفر از اجراها دیدن نمودند.

در پایان ضمن تشکر از تمامی هنرمندان تهرانی و شهرستانی شرکت کننده در چهارمین جشنواره سراسری سرود و آهنگهای انقلابی وظیفه خود می دانم که از همه برادران و خواهرانی که با تلاشهای شبانه‌روزی خود در این مدت از هیچ کوششی دریغ نکردند تشکر کنم.

والسلام علیکم ورحمة ا...

گفتگو با: استاد محمد موسوی

نوشین فروتن



قصد آن داشتیم که پای سخن استاد محمد موسوی بنشینیم، عاقبت وی را در یکی از استودیوهای ضبط یافتیم و...

* در شروع می‌خواهیم شرح زندگیتان را به روایت خودتان بشنویم؟

- من در سال ۱۳۲۵، در اهواز بدنیا آمدم. از پنجسالگی

با موسیقی آشنا شدم. هفت ساله بودم که شروع به زدن فلوتهای کوچکی کردم که بچه‌ها می‌زدند. البته در آن زمان به ویلن علاقمند شدم و چهار پنج سالی این ساز را می‌زدم، اما نتوانستم آن احساس خودم را روی این ساز پیاده کنم. بالاخره با نی استاد کسایی آشنا و از یازده سالگی به‌نواختن این ساز مشغول شدم. از سال ۱۳۳۶ (یا ۱۳۳۷) از محضر استاد حسن کسایی فیض برده‌ام. در سال ۱۳۴۵ هم برای اولین بار با استاد احمد عبادی و استاد محمدرضا شجریان در رادیو برنامه اجرا کردیم.

* در مورد نی و اصالت این ساز برایمان بگویید و اینکه تاریخچه نی و مسیر تکامل آن به چه صورتی بوده، آیا هنوز جایی برای تکامل دارد یا خیر؟

- البته هر نوازنده‌ای می‌خواهد به‌دنبال کارهای نو و زیبایی برود و در ضمن تکنیک سازش را بالاتر ببرد. توجه کنید، صد سال پیش نایب اسدالله که استاد این ساز است، کار کاملی را ارائه داد. ولی امروز با آمدن استاد کسایی و نبوغ ایشان، تغییراتی در این ساز پیدا شده است. در قدیم با این ساز فقط در دستگاه دشتی و ابوعطا می‌زدند اما امروز در چهارگاه و ماهور هم می‌زنند. نی سمبل موسیقی ایرانی شده و همانطور که می‌بینید در هر ارکستری حضور دارد. به گفته نایب اسدالله، او نی را از آغل گوسفند به دربار شاهی برد. وی قصد دارد عظمت کار را نشان بدهد، یعنی نی را که چوپان بدست می‌گرفت و برای گوسفندها می‌زده، امروز مقامش تا آن حد بالا آمده که در ردهٔ یک ارکستر است. این نتیجهٔ زحمات نایب اسدالله است.

* اینکه نی چوپانی تبدیل به سازی ارکستری شده درست، اما ما هنوز نی چوپانی را بطور مجزا داریم. آیا همچنان هم می‌توانیم گوشه‌های گم‌شده‌ای را از سبک چوپانی بگیریم و از آنها استفاده کنیم؟

- صددرصد. من شخصاً کارم تحقیق روی موسیقی محلی است. در اینجا لازم است که یک تاریخچهٔ کوچکی از نی برایتان بگویم. حضرت مولانا در هشتصد سال پیش می‌گوید که بشنو از نی چون حکایت می‌کند. پس نی همعصر حضرت مولانا است ولی تاریخ پیدا شدن نی به دوهزارو ششصد هفتصد سال پیش می‌رسد.

در زمان نایب اسدالله نی را با دندان می‌نواختند، اما قبل از آن با لب نی می‌زدند یعنی به فرم قدیمی و چوپانی خودش. در زمان نایب اسدالله این ساز کامل شد. نایب دو شاگرد داشت، عبدالخالق اصفهانی و استاد نوایی. از عبدالخالق اصفهانی هیچ اثری در دست نیست، نه عکسی و نه صفحه‌ای. در صورتی که از نایب پنج صفحه برجای مانده است که هنوز هم هست. از استاد نوایی هم چند صفحه‌ای باقی مانده. در ضمن استاد کسایی، شاگرد



و دنباله‌روی سبک استاد نوایی می‌باشد.

* می‌خواستیم مقایسه‌ای داشته باشید بین نی و سایر سازهای دیگر ایرانی، البته از لحاظ تکنیک و تکامل.

- در سازهای دیگر ارتباط قطع است چون هر سازی با یک وسیله با یک وسیله‌ای زده می‌شود، مثلاً تار با مضراب، ویلن با آرشه، سنتور با مضراب، اینها هیچکدام با نوازنده ارتباط مستقیم ندارند. ولی نی با نوازنده ارتباط مستقیم دارد، شاید به همین علت است که این ساز را عرفانی می‌دانند. به قول مولانا: «دو دهان دارد گویا همچو نی...».

* علت اینکه نی بعنوان سازی تنها هنوز در میان نسل جوان برای تکنوازی تعلیم و یا حتی بطور عادی برای گوش دادن مطرح نیست را چه می‌دانید؟

- عرض کردم، نی ساز مشکلی است. شما وقتی یک ویلن، سنتور یا سه‌تار را بدست می‌گیرید با زخمه‌ای که به این ساز می‌زنید به صدا درمی‌آید، اما نی اینطور نیست. به صدا درآوردن نی یک هنر است، اجرای برنامه‌اش هنر دیگر. با تمام این مشکلات یک روز استاد کسایی به من گفتند که دو هزار شاگرد داریم. من باورم نمی‌شد و امروز می‌بینم که اینها در حدود هزار نفرشان به من مراجعه می‌کنند. افرادی هستند که در گوشه‌وکنار نی را تمرین می‌کنند و می‌زنند، انشاءالله یکی از آنها مثل محمد موسوی از اهواز می‌آید، یکی از رشت، یکی از کرمان. در حال حاضر، من در تهران صدو خرده‌ای شاگرد دارم.

* پس داوطلبین آموزش زیاد هستند؟

- بله. امروز نسل جوان بدنبال موسیقی سنتی می‌روند. آماری داشتیم که حدود ۳۵۰۰ شاگرد سه‌تار در حال حاضر در تهران داریم و این براستی جای امیدواری است. حالا نمی‌گوییم از این تعداد ۵۰۰ نفر یا ۵۰ نفر، می‌گوییم فقط ۵ نفر تحویل جامعه داده می‌شوند و این جای بسی امیدواری است.

* نظرتان در مورد موسیقی سنتی ما در حال حاضر چیست و اینکه موسیقی ما اخیراً در مسیر عرفانی قرار گرفته و اگر این مسیر ادامه پیدا کند به کجا می‌انجامد؟

ـ موسیقی ما شرقی است. موسیقی شرقی هم عرفانی است. شما وقتی موسیقی کلاسیک هند را می‌شنوید، می‌بینید اینها در معابد هنگام عبادت سیتار می‌زنند، جدا از فرهنگشان نیستند. اکثریت مردم هند گرسنه‌اند پس مسلماً نمی‌توانند موسیقی شادی داشته باشند، این برابر احساس مردم است. موسیقی‌اشان همانگونه است زندگی می‌کنند. ولی هیچ کجای دنیا غنی‌تر از کشور ما نیست. نگاه کنید، در ایران سیستان و بلوچستان موسیقی خاص خودش را دارد، با آداب و معاشرت خاص خودش، با لباس و فرهنگ خاص خودشان. قوچان و تربت جام هم، موسیقی و لهجهٔ خاص خود را دارند. کرمان بروید کرمانی با شما حرف می‌زنند، هر کجا که فولکلور خاص منطقهٔ خودش را دارد. سازهای محلی مناطق مختلف با هم فرق می‌کنند، قشقایی، بختیاری، خرم‌آبادی، منظورم غنی بودن فرهنگ کشورمان است.

* اینجا سئوالی برای من پیش آمده، یک مسئلهٔ فولکلور ماست و یکی دیگر مسئلهٔ موسیقی اقوام دیگری که به کشور ما آمده است، اینها در موسیقی ایران بی‌تأثیر نبوده است. نظر شما چیست؟

ـ عرض کنم که در سال ۱۳۵۳ در جشن هنر شیراز «منیر بشیر استاد عود از عراق آمده بود، وی در کتابی نوشته بود که موسیقی شرق مدیون موسیقی عرب است. من با این حرف مخالفم. چون برعکس موسیقی عرب از ماست، گوشه‌ها، نت‌ها؛ پشت صفحه و نت‌هایشان را نگاه کنید، نوشته‌اند خسروانی، حسینی، حجاز که اینها گوشه‌هایی از موسیقی ماست. در اروپا سیصد سال است که نت را اختراع کرده‌اند، ما ۱۴۰۰ سال پیش عبدالقادر مراغه‌ای را داشتیم که مرحوم استاد حنانه کتاب او را تمام کرده و در دست چاپ است. ما با حروف ابجد نت داشتیم، این خیلی جالب است. شما موسیقی سیستان و بلوچستان را نگاه کنید، موسیقی پاکستان و افغانستان را بگذارید کنار آن. منظورم این است که ما چیزی از اطراف نگرفته‌ایم بلکه چیزی هم به اطراف داده‌ایم.

* در رابطه با عرفان و فرهنگ فرمودید که موسیقی آوازی‌ما از شعرمان جدا نیست.

ـ بله، کاملاً درست است. اینها مکمل یکدیگر هستند.

* در اینجا این مسئله مطرح است که شعر ما در طول تاریخ تغییر کرده و اکنون فرمهای شعری ما نو هستند و حتی شعر نو عرفانی نیز داریم، ولی موسیقی ما هر بار در مطرح کردن مسئلهٔ عرفان به اشعار قدیم باز می‌گردد؟

ـ دکتر الهی قمشه‌ایی روی مولانا و اشعارش تحقیقات بسیاری کرده است همچنین دکتر شفیعی کدکنی و دکتر قمشه‌ایی چهارصد، پانصد ریتم از اشعار مولانا را استخراج کرده‌اند. پس معلوم می‌شود که وقتی مولانا مثنوی‌اش را با «بشنو از نی» شروع می‌کند. نی می زده است و یا اگر نمی زده تاثیر آهنگ و نی



آنقدر بوده که سر آغاز مثنوی اوست. پس در اینجا متوجه می‌شویم که آنها با موسیقی آشنایی داشته‌اند. حسن علی فلاح در «حافظ و موسیقی» می‌نویسد که ـ البته خود حافظ هم گفته که خواننده، نوازنده و آهنگساز بوده است. به همین دلیل است که بعضی از اشعار حافظ را باید در دستگاههای خاصی خواند مثلاً در ماهور.

آنان که خاک را بنظر کیمیا کنند

آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند

اگر وزن عروضی این شعر را بم و کوتاه بزنیم و یا بلندش کنیم، نمی‌شود آن را در دستگاه ماهور خواند. پس حافظ برابر یک وزن خاصی این شعر را گفته یعنی زمزمه و نجوایی که پیش خودش کرده و آرام آرام این را ساخته .

* یعنی معتقدید که این تطبیقی بوده که با موسیقی آنزمان داده؟

ـ بله، ولی چون ما شعرش در دستمان است و آهنگش نیست نمی‌توانیم مقایسه کنیم.

* خب همین مسئله که ما همیشه موسیقی خودمان را با اساتید قدیم تطبیق می‌دهیم و الگوهایمان آنها هستند همین شاید بنا به گفته‌ایی موسیقی ما را دچار تکرار کند؟

- نه، مرتضی خان محجوبی، تجویدی، پایور و مهندس همایون خرم، اینها آهنگسازان خوبی هستند، کارهای بسیاری انجام داده‌اند. من می‌گویم با اینکه صدسال از موسیقی عارف و شیدا گذشته، اینها هنوز برای مردم تازگی دارد یعنی مردم هنوز دوست دارند که کاری از عارف و شیدا را بشنوند. البته تغییرات کوچکی در اوورتورهاش می‌دهیم ولی خود ملودی را دست نمی‌زنیم، کار اصالت خود را حفظ می‌کند و مردم دوست دارند. مردم ما از موسیقی سنتی‌شان دور نیستند اگر اینطور باشد خب شعرهای حافظ هم باید قدیمی و کهنه شده باشد. اگر شعر حافظ و مولانا قدیمی و تکراری است پس موسیقی ما هم همین حالت را پیدا کرده.

* وسایل ارتباط جمعی در تغییر مسیر و جلب گرایش مردم نقش موثری داشته به نظر شما چکار بیشتری می‌توان انجام داد؟

- باید برای علاقمندان به موسیقی، کلاسهای بیشتری را ترتیب داد.

* به نظر شما گرایش جوانها بعد از انقلاب به موسیقی ایرانی بیشتر شده یا نه و اگر شده علت چیست؟

- به عقیدهٔ من رادیو و تلویزیون در مطرح کردن نوع موسیقی در میان مردم نقش بسیار مهمی را بر عهده دارد. در زمان گذشته موسیقی سنتی ما فقط یکربع در آخر شب، آنهم هفته‌ایی یکبار پخش می‌شد. اما در طول برنامه‌ها معلوم نبود این همه خواننده و نوازنده‌های مختلف از کجا آمده‌اند و چه کار می‌کنند. هر روز یک عده با یک گیتار و ارگ، یک ارکستر راه می‌انداختند. در آن زمان دستگاه حکومتی آنها را در جهت غربزدگی تقویت می‌کرد. ولی بعداز انقلاب صدا وسیما خدمت زیادی به فرهنگ موسیقی سنتی کرده و برنامه‌ها غنی شد. بعد از فتوای امام، دامنهٔ موسیقی سنتی گسترده‌تر شد و تمام دست‌اندرکاران، خواننده‌ها، نوازنده‌ها، استادان، شاگردان و هرکسی به اندازهٔ توانایی خودش در بهبود اوضاع تلاش کرده‌اند و می‌کنند. در زمان گذشته توجهی به موسیقی سنتی نمی‌شد. مردم عادت نکرده بودند، فقط تبلیغات بود. دست‌اندرکاران باید کوشش مردم را با موسیقی سنتی که موسیقی چندین هزار سالهٔ ماست آشنا کنند. خوشبختانه برنامه‌های خوبی از موسیقی سنتی پخش می‌شود والحمدالله موسیقی سنتی هنوز پابرجاست.

* استاد در رابطه با غنی شدن ردیفها در موسیقی ایرانی عده‌ایی معتقدند ما هنوز نتوانسته‌ایم موسیقی خودمان را مثل غرب به طور علمی بیان کنیم.

- نه. به‌صورت علمی بیان شده. کتاب ردیفهای موسی معروفی از لحاظ سازی - ردیف‌های آقای کریمی از لحاظ آوازی، آقای دکتر برکشلی در مورد موسیقی فارابی خیلی زحمت کشیدند.

* منظور من این است که یک شنونده موسیقی ایرانی برای تشخیص ردیف‌ها می‌تواند از علم مکتوب هم استفاده بکند؟

- صد درصد. اما باید زیر نظر استاد باشد. مگر یک دانشجو می‌تواند کتاب دانشگاه را بخرد و بنشیند در خانه‌اش و بگوید من دانشجو هستم. الان هم خوشبختانه همه استادان خوب و با سواد و لیسانسه هستند و همهٔ ردیف‌ها را می‌دانند و این مسلماً تأثیر خوبی در جامعه دارد، چون در قدیم موسیقی سینه به سینه بود، اساتید ما با نت آشنایی نداشتند و موسیقی علمی نمی‌دانستند ولی امروز اساتیدی مثل آقای پایور با آن تکنیک، ردیف‌ها و کتبی که نوشته‌اند و استاد صبا که استاد آقای پایور بوده‌اند، کتابهای زیادی نوشته‌اند.

* از شاگردانتان برایمان بگویید.

- پنج شش نفری هستند که واقعاً خوبند و دارند برنامه اجرا می‌کنند، عده‌ایی نزد من و عده‌ایی دیگر نزد استاد کسایی.

* در رابطه با کنسرت اخیرتان که با اساتید دیگر موسیقی ایرانی داشتید چه نظری دارید؟

- البته در این گروه جای استاد کسایی بسیار خالی بود، بنده با استاد شهناز از ایشان خواهش کردیم که دراین کنسرت شرکت کنند اما ایشان به علت بیماری که دارند قبول نکردند و من به غلط در این گروه نشستم.

* در دههٔ فجر هم کنسرتی خواهید داشت؟

- بله، شب افتتاحیهٔ دههٔ فجر کنسرتی با استاد ذوالفنون و آقای جلیل عندلیبی و آقای بهزادی در تالار وحدت خواهیم داشت.

* متشکرم.